

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

Dispositivos artísticos de afectación.

Las economías afectivas en las prácticas artísticas actuales

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Diego del Pozo Barriuso

Directoras

Sagrario Aznar Almazán

Selina Blasco Castiñeyra

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



**DISPOSITIVOS ARTÍSTICOS DE AFECTACIÓN.
LAS ECONOMÍAS AFECTIVAS EN LAS
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ACTUALES.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

DIEGO DEL POZO BARRIUSO

Bajo la dirección de las Doctoras
Sagrario Aznar Almazán
Selina Blasco Castiñeyra

Madrid 2014

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	página 1
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1. LA TRANSFORMACIÓN DE LA AFECTIVIDAD DESDE EL INICIO DEL NEOLIBERALISMO Y EL CAPITALISMO FINANCIERO	19
1.1. El problema de la separación de lo público y lo privado. La distancia se amplía.	19
1.2. La subjetividad precaria.	26
1.3. Ampliación del campo de batalla.	33
1.3.1. La psicología en la empresa.	36
1.3.2. La cultura de la autorrealización y su espectáculo.	40
1.3.3. El amor y el sexo después de internet y la telefonía móvil.	43
1.3.4. El malestar en la era del ciberespacio.	45
1.3.5. El sida: la instauración perpetua del miedo al contacto.	52
1.4. Trabajo afectivo/valor-afecto.	55
CAPÍTULO 2. ALGUNOS CASOS DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS QUE ABORDAN EL MALESTAR AFECTIVO DEL NEOLIBERALISMO	67
2.1. Cuerpos en otra posición afectiva de interacción. Dos antecedentes.	68
2.1.1. <i>Edén</i> (1969). Helio Oiticica.	69
2.1.2. <i>Objetos relacionales</i> (1976-1988). Lygia Clark.	71
2.2. Algunas estrategias estéticas afectivas en el marco de las políticas de la “era Reagan”.	79
2.2.1. Group material.	80
2.2.2. Félix González Torres.	83
2.3. Otros dispositivos de percepción a través del erotismo.	87

2.4. Problematicando la representación del cuerpo de otros.	91
2.4.1. <i>Performing the border</i> (1999)/ <i>Writting desire</i> (2000)/ <i>Remote sensing</i> (2001). Úrsula Biemann.	91
2.4.2. <i>A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina</i> (2004). Precarias a la deriva.	99
2.4.3. <i>Tapologo</i> (2008). Sally y Gabriela Gutiérrez.	101
2.4.4. <i>Long story short</i> (2014). Natalie Bookchin.	103
2.5. Lo biopolítico en el arte, más allá de la representación.	107
2.5.1. Tanja Ostojic' y Andrea Fraser.	111
2.5.2. Retos y aperturas de lo biopolítico en arte.	124
2.6. Redefiniendo los principios de colaboración.	129
2.7. Proyectos relacionados de Diego del Pozo.	136
2.7.1. <i>Pieza para orgía y fábrica</i> (2006).	137
2.7.2. <i>Ganarse la vida: el ente transparente</i> (2006-2007).	141
2.7.3. <i>El topo y la anguila</i> (2007).	151
2.7.4. <i>Caja negra</i> (2008).	153
2.7.5. <i>Acciones sinuosas</i> (2010).	155
2.7.6. <i>Casting 1971</i> (2011).	158
2.7.7. <i>Hacking the world</i> (2013).	163
 CAPÍTULO 3. LO QUE IMPLICA LA AFECTACIÓN DE ALGO	 169
3.1. La constancia en las transiciones: del afecto pasión al afecto acción.	169
3.2. Economías afectivas.	180
 CAPÍTULO 4. CASOS DE ESTUDIO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ACTUALES PARA NUEVAS LÓGICAS DE AFECTACIÓN	 205
4.1. <i>NBP. Would you like to participate in an artistic experience?</i> (1994-2013).	205
4.2. <i>Cuatro amantes / Cuatro inversiones</i> (2003).	210
4.3. <i>9 Scripts for a nation in war</i> (2007).	218

4.4. <i>Diario de sueños intermitentes</i> (2009-2010).	223
4.5. <i>Observatorio de fragilidad emocional</i> (2011).	225
4.6. <i>The body in crisis</i> (2011-2013).	228
4.7. <i>Aprender física</i> (2012).	232
4.8. <i>The fall of a hair</i> (2012).	238
4.9. <i>poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado]</i> (2007-2013).	241
 CAPÍTULO 5. DISPOSITIVOS ARTÍSTICOS DE AFECTACIÓN	 253
5.1. ¿Por qué la noción de artístico?	256
5.2. ¿Por qué la noción de dispositivo?	258
5.3. ¿Por qué la noción de afectación?	260
5.4. Características de los dispositivos artísticos de afectación.	269
 CONCLUSIONES	 345
 ABSTRACT IN ENGLISH	 357
 BIBLIOGRAFÍA	 371
 ANEXO DE IMÁGENES (Ver PDF en DVD adjunto)	

AGRADECIMIENTOS

A Eduardo Galvagni por su inmenso e infinito amor.

Todo mi agradecimiento a aquellos que fueron fundamentales en los procesos de acción y pensamiento que hicieron posible esta investigación:

Sagrario Aznar, Selina Blasco, Teresa Oñate, Loreto Alonso, Eduardo Galvagni, Virginia Villaplana, Montse Romaní, C.A.S.I.T.A., Subtramas, Declinación Magnética, Ana Pol, Eduardo García, Sally Gutiérrez, José Bueso, Aimar Arriola, Julia Morandeira, Silvia Zayas, Juan Guardiola, Pablo Martínez, Alejandra Riera, María Iñigo, Francisco Godoy, Kamen Nedev, Publio Pérez, Marta de Gonzalo, Las Lindes, Lucia Barriuso, Chus del Pozo, Goretti del Pozo, Raúl del Pozo, Mayte del Pozo, Alberto del Pozo, Miguel Ángel del Pozo, Rosa San José, Jessica Costilla, Alexis Callao, Gema Pastor, Saioa Olmo, Susi Bilbao, Florencia Inés González, Laura Domingo, Raquel Fernández, Eva Fernández, Gerardo Tudurí, Cine sin autor, Jesús Acevedo, Odile Méndez-Bonito, Azucena Vieites, Bárbara Fluxá, Nathalie Hunter, Pilar Albarracín, Leticia Sabsay, Fefa Vila, Lucas Platero, María Rosón, Javier Prieto, Elías Santos, Araceli Corbo y José Manuel Chávez.

INTRODUCCIÓN

El fenómeno que organiza esta investigación y funciona como disparador conceptual de la misma es el malestar social que provoca el neoliberalismo como sistema económico y político que afecta progresivamente a más amplios sectores de población.

Este documento se plantea como objeto de estudio de diversas prácticas artísticas actuales del contexto global que he denominado “Dispositivos Artísticos de Afectación”. Estas prácticas responden a ciertas preocupaciones estéticas y conceptuales que han contribuido a las diversas transformaciones y modificaciones del arte contemporáneo en la última década.

Todas estas prácticas han incorporado y analizado con sus producciones la cuestión de las “economías afectivas” sobre la emociones, como consecuencia de la aplicación de las políticas neoliberales en los últimos cuarenta años.

Entiendo por “economías afectivas” todas aquellas políticas públicas o privadas encaminadas a producir o intensificar una determinada emoción ya sea odio, amor, miedo o esperanza... en relación a uno mismo, los miembros de la misma comunidad o unos otros pertenecientes a otra comunidad o contexto cultural.

Las prácticas artísticas que he elegido no han dejado deliberadamente de lado los problemas y los dilemas que las emociones y los afectos nos presentan en cualquier encrucijada política, cultural y social. El sistema cartesiano de producción de conocimiento nos ha acostumbrado por siglos a una estricta separación entre razón y emoción. Y por supuesto en esta

separación la razón siempre se ha impuesto como árbitro en el proceso de inteligibilidad del mundo y de lo real. De modo que el desarrollo de diversas teorías y trabajos artísticos sobre la políticas de las emociones, los afectos y la noción de “afectación” en las últimas décadas ha sido crucial para entender - como ya apuntara en su momento el pensamiento deconstructivista- que todo aquello que es relegado a los márgenes en realidad está en la centralidad del problema y en el núcleo de toda legitimación de conocimiento y poder.

Uno de los motivos que han impulsado con fuerza la realización de esta investigación es mi propia práctica artística individual y colectiva, que vengo desarrollando desde hace más de 15 años. Se trata de un cuerpo de trabajo que encarna muchos de los análisis y preocupaciones que aborda esta investigación. De hecho las motivaciones de mi práctica artística son centrales para la investigación:

Como sujeto pertenezco a una de las primeras generaciones de adolescentes que creció con “el miedo al contacto” que instauró de manera inédita la pandemia del VIH.

Mi subjetividad gay pronto me conectó con las preocupaciones sobre la identidad, las políticas del género, determinado pensamiento y activismo feminista y *queer* que cuestionaba los valores y estructuras esencialistas en los procesos de construcción de las subjetividades que caracterizan a nuestro sistema. Por tanto he encarnado un cuerpo en conflicto por la separación entre razón y emoción, y por la necesidad de reconfigurar otro lugar de acción para las emociones y las afectividades que se escapan de los patrones heteronormativos.

Siempre me ha interesado el arte por su capacidad de generar “extrañamiento” y problematizar el modo en que social, cultural y políticamente se puede construir subjetividad o también sugerir procesos de “desubjetivación” (es decir de desprendimiento de patrones de comportamientos adquiridos por procesos culturales, sociales y educativos). Considero muy relevantes estos procesos de subjetivación y “desubjetivación” en relación a la noción de clase o a las condiciones de trabajo. Pues el origen social del que venimos y los contextos laborales que podemos llegar a transitar determinan de manera crucial los mecanismos de autoestima que cada sujeto desarrolla. Al mismo tiempo las diferencias que se manifiestan entre los sujetos en estos procesos determina los juegos y las luchas sociales.

Como muchos miembros de mi generación he experimentado la precariedad, la intensificación del estrés y la ansiedad ante la dificultad de poder generar una gestión de mi vida a medio o largo plazo, situación que han impuesto las políticas neoliberales con nuevas condiciones laborales y culturales. En este sentido siempre me ha obsesionado “qué es lo que podía el arte”, siguiendo los pensamientos de Spinoza sobre la capacidad de afectación que tenemos sobre lo real.

Otro motivo importante para realizar esta investigación es la ausencia de estudios en el contexto español que vinculen la noción de “economías afectivas” con las prácticas artísticas actuales.

En algunos departamentos de filología y literatura, conectados con los análisis culturales o la literatura comparada, como el Centre Dona i Literatura de la Universitat de Barcelona, han aparecido muy recientemente algunos de los primeros seminarios sobre políticas culturales de la emoción en el estado

español¹. En algunos departamentos de ciencias políticas y sociología de la UCM, la UAM o la Carlos III de Madrid si ha habido cierto desarrollo de estudios e investigaciones sobre la precariedad. Sin embargo en el territorio de la historia del arte y las bellas artes existe un vacío total al respecto o con muy tímidas incursiones en los asuntos relacionados. Esta tesis supone una de las primeras aportaciones en el Estado español al estudio de las políticas culturales de la emoción y del desarrollo de las economías afectivas dentro de las prácticas artísticas actuales. En el contexto académico español de las bellas artes es un documento que aborda muchas de estas cuestiones de manera completamente inédita.

Una cuenta pendiente fundamental en España es la traducción al castellano de mucha de la bibliografía clave relacionada. Yo mismo para el desarrollo de la investigación he traducido varios textos del contexto anglosajón pues la bibliografía al respecto en castellano es casi inexistente. Ciertamente mucha de la bibliografía importante sobre el tema procede de Reino Unido y de los E.E.U.U, donde en varios departamentos con sólidas estructuras llevan décadas trabajando ampliamente sobre estos estudios, y en varios casos también estableciendo conexiones directas con las prácticas artísticas². Sin embargo también me gustaría insistir, para que no se entienda que solo el contexto anglosajón ha producido pensamiento en este sentido, que para mi ha sido crucial para la investigación - incluso en mayor medida- el estudio de

¹ El Centre de Dona i Literatura de la Universitat de Barcelona celebró entre el 13 y el 19 de junio de 2014 el seminario "Polítiques de les emocions: diàlegs des del gènere i la sexualitat". Ver: <http://www.ub.edu/cdona/es/node/3149> [web] (Consultado el 20 de noviembre de 2014).

² De hecho desde algunas de estos departamentos y universidades anglosajonas se ha contribuido al desarrollo de un fenómeno cultural que en la última década se ha denominado como "Giro afectivo". Y por el que se han reconocido como determinantes e influyentes en la escena cultural e intelectual de producción de conocimiento ciertos análisis o propuestas de pensamiento. Esta direcciones y tendencias de influencia intelectual también podemos reconocerlas en otros giros anteriores o simultaneos en el tiempo como el "Giro biopolítico", el "Giro postcolonial", el "Giro educativo", etc... Que establecen una buena radiografía de los puntos de interés y conflicto que se han dado en la arena global del pensamiento y la producción cultural de las dos últimas décadas.

ciertas teorías de algunos autores vinculados a los contextos no anglosajones europeos, como el francés o el italiano, para el desarrollo de ideas fundamentales en la investigación, como Foucault, Deleuze, Illouz, Bodei, etc.... Y quiero insistir en cómo también ha sido fundamental para el desarrollo de la investigación mi propia producción artística individual y colectiva (C.A.S.I.T.A., Subtramas y Declinación Magnética) realizada dentro del marco latino español.

La metodología que he utilizado a lo largo de la investigación no ha privilegiado el análisis de fuentes teóricas frente a las fuentes de las prácticas artísticas, sino que ambas son igualmente prioritarias para la investigación. Es decir he evitado hacer un uso de las prácticas artísticas como ilustradoras de ciertas teorías o pensamientos. Considero que tanto las teorías como las producciones artísticas que uso en los análisis de la investigación han contribuido igualmente en el proceso de creación, diseminación y producción de conocimiento al respecto de los asuntos tratados. Ambas prácticas, artísticas y teóricas, se han alimentado mutuamente unas de las otras y viceversa, también muchas veces han convivido paralelamente en el tiempo sin conocer unas de las otras. Creo en firme en la necesidad de cuestionar y complejizar las taxonomías del conocimiento y de los saberes, por tanto sería importante contribuir al desmontaje del equivoco binomio que habitualmente se establece entre teorías y prácticas, así como los procesos que perpetúan la legitimización de su separación, sustentados en modelos académicos que ya no sirven para comprender y abordar la complejidad y transformaciones del mundo actual.

La investigación no es la presentación de un modelo de producción artística para el futuro con todas sus características y motivaciones, de modo

que pueda ser reproducido por el sistema cultural y/o artístico. Precisamente es un análisis de un compendio de prácticas experimentales que de una manera exigente tratan de establecer otras miradas sobre los límites del conocimiento. Por tanto la investigación insiste en la importancia de la experimentación y de la investigación artística como metodologías creativas y de producción conocimiento para generar otros parámetros productivos.

Las prácticas artísticas recogidas en la investigación implican la necesidad de reconfigurar los roles tanto del sistema del arte, del dispositivo de exposición, como del propio artista en el momento actual³.

La investigación señala un estado de la cuestión que pueda motivar la producción y el desarrollo de procesos artísticos que aún no existen, pero que en un futuro cercano podrían aparecer a modo de nuevos prototipos artísticos. En consecuencia la investigación aunque si presenta un apartado de conclusiones plantea el capítulo final de la misma con un carácter concluyente de toda la narrativa discursiva que va desarrollando la investigación. Por otro lado la investigación se plantea como un modelo abierto propositivo de cuestionamiento y pensamiento a partir de los procesos de experimentación y producción artística analizados.

A lo largo del capítulo 1 describo y defino lo que entiendo por malestar neoliberal utilizando diversas perspectivas teóricas que he considerado fundamentales para plantear un estado de la cuestión sobre el malestar, trazando una cadena de relaciones entre las políticas económicas neoliberales y sus consecuencias y repercusiones en las relaciones sociales:

³ En relación al dispositivo de la exposición de arte Dorothea Von Hatelmann aborda el asunto de la "obsolescencia de la exposición" en momento presente. Ver Von Hantelmann, Dorothea; "Notes on the Exhibition", *Series: dOCUMENTA (13): 100 Notizen - 100 Gedanken*. Hatje Cantz: Kassel, 2012.

En la sección 1.1 describo el marco geopolítico posterior al atentado de las Torres Gemelas de 11 de septiembre de 2001 visto en perspectiva tras las consecuencias de la crisis financiera del capitalismo de 2008 en el contexto europeo.

Apunto un asunto crucial como fuente de malestar, la separación de lo público y lo privado, separación que viene perpetuándose desde la época moderna. Gracias al pensamiento de Iris Marion Young describo como esta separación se ha fundamentado y sustentado por una concepción universal e imparcial de la razón en los juicios morales y políticos. Young realiza un recorrido crítico sobre el pensamiento de Hegel y Rousseau, fundamentales a la hora de establecer las nociones de universalidad e imparcialidad para la moral dominante en los estados modernos occidentales. Young también cuestiona la defensa de la idea de consenso de Habermas y señalando al pensamiento feminista reclama la necesidad de desmontar la obligatoriedad de la separación de lo público y lo privado como garantes de la imparcialidad. La exigencia de imparcialidad implica la universalidad lo que acaba generando la expulsión de la política de las personas y cuerpos asociadas con las emociones por contraste con aquellos vinculados con la razón.

En la sección 1.2 abordo las consecuencias del cambio de paradigma productivo en el capitalismo al generarse la convivencia entre los sistemas de producción material fordistas y los sistemas de producción inmaterial postfordistas, estos últimos propiciaron la expansión del capitalismo cognitivo. Este nuevo paradigma productivo se sustenta en una flexibilización total del trabajo y de los trabajadores, pero también de sus condiciones de vida. La consecuencia inmediata de la flexibilidad es una precarización de la existencia.

Podemos afirmar que esta acelerada transformación de las condiciones de la existencia nos habla de cómo la condición de la precariedad ha devenido en condición ontológica del sujeto⁴. A la par que se han complejizado los sistemas de control, cada vez son más los sujetos sometidos a las exigencia de estar localizados y permanentemente informados. Es el propio sujeto además de ser vigilado el que se vigila y se autocontrola para estar alerta, de manera que se introduce en dinámicas vitales de autoexplotación para rendir y producir, de modo que el cansancio y el agotamiento son permanentes, además de físico el cansancio deviene en una actitud mental⁵. La precariedad además impone una imposibilidad de planificar el tiempo y la vida a largo plazo, lo que induce a los sujetos estados de fragilidad emocional, que se convierte en un asunto clave para explicar los nuevos comportamientos y las regulaciones de los mismos desde el sistema. Afectividad y precariedad quedan así fuertemente ligadas en la vida cotidiana.

En la sección 1.3 gracias a los análisis de Eva Illouz o Franco Berardi presento un desarrollo de una serie de fenómenos que junto a la generalización de la precariedad y la flexibilidad laboral, la reorganización geopolítica posterior al 11 de septiembre de 2001 y las consecuencias de la crisis financiera de 2008 constituirían la columna dorsal del malestar neoliberal:

- La crisis del VIH instauró un nuevo paradigma, el miedo al contacto.
- Se han incorporado metodologías sobre la personalidad en el trabajo

gracias a la psicología en la empresa.

⁴ En este sentido ver argumentación de Silvia L. Gil en su conferencia dentro del seminario-encuentro “Agenciamientos contra-neoliberales: coaliciones micro-políticas desde el sida” realizada en Sevilla en la UNIA el 17 de octubre de 2013, ver: <http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=843> [web] (Consultado el 19 de noviembre de 2014). Ver también Gil, Silvia L. *Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de sueños, 2011.

⁵ Ver Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, 2012. Y *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial, 2013.

- La autorrealización se vive no como un reto sino como un problema.
- Un estado de permanente movilización por la aceleración de los tiempos de vida.
- La imparable renovación tecnológica no puede desligarse del desarrollo de patologías de la percepción del tiempo.
- Se ha producido una nueva somatología con toda su industria farmacéutica.
- Asistimos a la regulación constante y creciente de los cuidados por el capitalismo.
- Se ha generado un nuevo paradigma romántico con la virtualidad de internet y su lógica de consumo.
- La soledad es uno de los fenómenos que más caracteriza a las sociedades contemporáneas.

En la sección 1.4 gracias a Negri, Hardt y otros autores apunto como con el neoliberalismo se ha producido una transformación de la valoración del trabajo afectivo, establezco relaciones con este fenómeno y la feminización del trabajo. También planteo las lógicas del biopoder enunciadas por Foucault y revisadas por Lazzarato. Para esta investigación es fundamental la noción de dispositivo, pues el poder más que nunca no es único y soberano sino configurado por una multitud de fuerzas que actúan como dispositivos biopolíticos. Estos dispositivos establecen unas relaciones de poder y por tanto los sistemas de valoración que se establecen son fundamentales para comprender los procesos de subjetivación. Es decir las habilidades emocionales son fundamentales para poner o quitar valor a algo o alguien.

A lo largo del capítulo 2 realizo un recorrido por una serie de trabajos artísticos contemporáneos de un amplio intervalo temporal (1969-2014) que tanto por sus formalizaciones y condiciones de producción, así como por las metodologías creativas que desarrollan los entiendo como antecedentes o complementarios de los Dispositivos Artísticos de Afectación citados como objeto final de este estudio. Todos estos trabajos pertenecen a una amplia genealogía de prácticas artísticas críticas con las políticas neoliberales y que se han realizado a partir de la complejidad de los fenómenos que definen el malestar neoliberal.

Algunas de ellas frente a la deriva individualizadora del capitalismo se enfrentan a la necesidad de repensar y reconfigurar espacios de contacto entre los cuerpos, son casos como los de Helio Oiticica y Lygia Clark en la sección 2.1.

Otro grueso importante de prácticas que se desarrolla en las secciones 2.2 y 2.3 comparten la necesidad de pensar otras estrategias de representación para conflictos emocionales y afectivos o para sujetos que no entran dentro de los estándares de legitimación del sistema. En unos casos como el de Group Material inciden en el análisis del contexto cultural como espejo del sistema político a la hora de generar sentido y producir representaciones. En otros se crean nuevas formalizaciones para poder representar a sujetos estigmatizados (Félix González-Torres) o el erotismo de determinadas minorías (Sadie Benning o Sani Motoo).

En la sección 2.3 se agrupan algunos trabajos configurados desde el pensamiento crítico de las teorías feministas y *queer* que profundizan en el problema de la representación de un otro que no pertenece al parámetro

cultural, social o económico del artista que lo representa. Úrsula Biemann analiza en varios de sus trabajos artísticos la complejidad del cambio de paradigma tecnológico de internet en relación a los procesos de feminización del trabajo o las consecuencias que tiene para las mujeres la asimilación y masificación a través de internet del consumo de pornografía, sexo y prostitución. Los casos de Precarias a la Deriva, Sally y Gabriela Gutiérrez o Natalie Bookchin nos sirven para pensar cómo otras estrategias de representación pueden suponer procesos de fortalecimiento de la autoestima de determinados sujetos o comunidades.

En la sección 2.4 a partir de algunas obras de Tanja Ostojic' y Andrea Fraser, y gracias a los análisis Angela Dimitrakaki, abordo cómo el arte ha asimilado la cuestión de lo biopolítico y ha devenido en una práctica en sí misma biopolítica. Estas "prácticas biopolíticas" nos muestran cómo las propias artistas se colocan en lugares sumamente complejos de exposición pública para poner en evidencia los mecanismos invisibles de poder y control del sistema. Frente a los trabajos recopilados en las secciones anteriores de este capítulo, que aún siguen utilizando estrategias de representación de otros cuerpos, en estas prácticas son los cuerpos y vidas de las propias artistas las que se colocan en el centro del problema. Por tanto estas prácticas frente al reclamo de invisibilidad, que problematizaron o reivindicaron pensadores como el Comité Invisible, John Holloway o Sefik Tatlic, optan por la hipervisibilidad.

En la sección 2.5 problematizo la noción de colaboración tal y como la usa Dimitrakaki en relación a estas "prácticas biopolíticas". Una idea de colaboración según la cual determinados sujetos se ponen al servicio del artista para el desarrollo de su trabajo. Esta idea de colaboración es la que también

manejan de manera similar Claire Bishop o Anthony Dowley cuando abordan críticamente los desarrollos de las llamadas prácticas de “arte relacional” de finales de los 90 y de la primera década de los 2000.

A partir de los trabajos y análisis realizados con mis compañeros Loreto Alonso y Eduardo Galvagni en C.A.S.I.T.A, o con Montse Romaní y Virginia Villaplana en Subtramas, planteo la necesidad de redefinir la noción de colaboración a partir de las posibilidades que nos ofrecen determinadas “prácticas colaborativas artísticas”. Una noción de colaboración que establezca una relación de producción compartida o co-producción reconfigurando las jerarquías de autoridad. De modo que el propósito de estas prácticas colaborativas además de desvelar mecanismos del sistema puede propiciar modos de hacer que con sus acciones afecten o acaben modificando a la propia estructura de producción del sistema.

En la sección 2.6 realizo un recorrido a través de una compilación de varios de mis trabajos artísticos personales o realizados con C.A.S.I.T.A. que se han concebido en direcciones y con metodologías similares a las prácticas referenciadas en las primeras secciones de este capítulo.

A lo largo del capítulo 3 gracias a Remo Bodei reviso la noción de *transitio* clave para entender la teoría de los afectos de Spinoza, según la cual los afectos podrían ser determinantes en cualquier proceso o acción. Spinoza entiende el cuerpo y subjetividad como entidades potencialmente en cambio permanente gracias al movimiento, pero el movimiento ha de estar ligado a la constancia (entonces si es *transitio*) para garantizar que nuestros afectos no sigan operando exclusivamente desde la lógica de la pasión y se conviertan en

acción. De esta manera desde la actuación tendrían la capacidad de “afectar” o de “afectación” sobre lo real.

Posteriormente gracias al pensamiento de Sara Ahmed retomo esta idea de movimiento constante y desarrollo lo que ella entiende por “economías afectivas”. Ahmed no provee una teoría de las emociones de “dentro a fuera” o “fuera adentro” sino que le interesa pensar más bien qué hacen las emociones. Para Ahmed la economía afectiva del odio por ejemplo es fundamentalmente económica más que psicológica. El acercamiento de Ahmed a las emociones es una forma cultural de construir el mundo, supone una crítica a la psicologización y privatización de las emociones, pero también una crítica al modelo de la estructura social que olvida deliberadamente las intensidades emocionales.

Y este sentido las emociones tendrían la capacidad de crear formas de ser, estar y actuar en el mundo gracias a su circulación e intensificación entre sujetos y objetos. Desde esta perspectiva las emociones son performativas.

Desde la idea de performatividad y gracias a Eve Kosofsky Sedgwick incido en las posibilidades performativas del afecto de la vergüenza, puesto que la vergüenza está estrechamente vinculada con la identidad pero sin acabar de darle forma, contenido o definirla de manera cerrada. Por tanto es un afecto ligado a la mutación potencial de la subjetividad. Habitualmente sus mecanismos están asociados con la performatividad *queer*, pero Kosofsky Sedgwick nos insiste en las posibilidades de estos mecanismos para todo tipo de performatividad, especialmente aquella relacionada con la representación pública colectiva del cuerpo.

Retomando el análisis y características de la noción de malestar neoliberal que desarrollé en el capítulo primero, asumo algunos análisis de Santiago López Petit, por los cuales sería urgente la necesidad de encarnar el propio malestar, para que desde esa posición enferma podamos politizarlo y podamos hacerlo colectivamente. En este posible desarrollo para mí serían cruciales los apuntes sobre la performatividad de Kosofsky Sedgwick.

En el capítulo 4 hago una descripción precisa de los casos de estudio que son los que propiamente entiendo como “Dispositivos Artísticos de Afectación”. Se trata de 9 casos de estudio:

1. *NBP. Would you like to participate in an artistic experience?* (1994-2013). Ricardo Basbaum.
2. *Cuatro amantes / Cuatro inversiones* (2003). Diego del Pozo Barriuso.
3. *9 Scripts for a nation in war* (2007). David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes y Andrea Geyer.
4. *Diario de sueños intermitentes* (2009-2010). Virginia Villaplana.
5. *Observatorio de fragilidad emocional* (2011). C.A.S.I.T.A.
6. *The body in crisis* (2011-2013). Falke Pisano.
7. *Aprender física* (2012). Diego del Pozo Barriuso.
8. *The fall of a hair* (2012). Rabih Mroué.
9. *poétique(s) de l'inachèvement* [poética(s) de lo inacabado] (2007-2013).

Iniciado por Alejandra Riera, con varios colaboradores.

Finalmente en el capítulo 5 establezco la definición y las características de los “Dispositivos Artísticos de Afectación”. Esta definición y descripción de sus peculiaridades se configura como un desarrollo teórico que profundiza en las metodologías, procesos, características formales y estéticas que han aplicado

los distintos autores en cada uno de los casos. Estas características son las que justifican también por qué los trabajos artísticos elegidos se reúnen bajo la denominación común de “Dispositivos Artísticos de Afectación” y cómo han sido discriminados frente a otros casos de prácticas artísticas susceptibles de pertenecer a esta clasificación:

Son dispositivos motivados por la lógica de las economías afectivas del sistema, tienen en su haber apuntar y revertir la lógica de la efectividad por la de la afectividad. Los análisis de Deleuze al respecto de la imagen audiovisual como “pura afectación” colocan el problema de los afectos y las economías afectivas no en el territorio exclusivo de los asuntos emocionales sino en el mismo problema de la visión. De modo que la noción de “afectación” que manejan estos dispositivos nos exige más distanciamiento y atraviesa de manera radical el problema de cómo vemos, quién tiene más de un punto de vista, quién no quiere ver, porqué unos sujetos tienen puntos de vista privilegiados o porqué hay sujetos que son cegados (tal y como nos describen George Didi-Huberman o Donna Haraway). Por tanto estos dispositivos artísticos operan en la lógica del conocimiento políticamente situado.

No todos los casos de estudio elegidos a priori abordan el asunto de las economías afectivas, o tratan directa y particularmente sobre las emociones, a veces lo harán indirectamente, pero si todos priorizan señalar esta compleja relación entre la visión de algo y la propia capacidad de afectarlo o modificarlo en lo real, siempre y cuando primero ese proceso se haya hecho consciente en el propio acto de su percepción.

Frente a los dispositivos del biopoder descritos por Foucault los casos de estudio que sugiero proponen otros dispositivos de relación que ponen en

evidencia los mecanismos de los primeros. Por tanto esta necesidad de poner en evidencia el funcionamiento de los mecanismos del biopoder desde un posición políticamente situada hace que estas prácticas operen desde un estado post-representacional del arte, al problematizar de manera contundente la estructura epistemológica de la representación. En este sentido incorporan la conciencia de la visualidad háptica. Es decir frente a la visualidad óptica dan crédito a las sensaciones no visuales y no auditivas que podemos experimentar, el espectador en coherencia tendrá que implicarse en su activación y con su implicación activa dará un nuevo sentido al funcionamiento y la existencia de estos dispositivos artísticos.

CAPÍTULO 1

LA TRANSFORMACIÓN DE LA AFECTIVIDAD DESDE EL INICIO DEL NEOLIBERALISMO Y EL CAPITALISMO FINANCIERO.

1.1 EL PROBLEMA DE LA SEPARACIÓN DE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO. LA DISTANCIA SE AMPLIA.

En la época moderna la diferencia entre experiencia y expectativa se hizo cada vez mayor; más precisamente, que la modernidad se entendió por primera vez como una nueva época a partir de la cual las expectativas se distanciaron de toda la experiencia anterior.

Reinhart Koselleck¹

Koselleck con esta reflexión está haciendo referencia a una consciencia emocional ampliamente experimentada durante muchas décadas en el siglo XX y con la que también se inauguraría el siglo XXI, sobre este momento podemos decir que nunca antes se había intensificado tanto la consciencia de la distancia entre realidad y aspiración, entre lo que un sujeto occidental contemporáneo experimentaba como real y lo que se deseaba vivir.

El marco geopolítico después del atentado del 11 de septiembre de 2001 agudizaría la confusión en relación a la consciencia de esta distancia, por las consecuencias y cambios radicales que se estaban dando en la geopolítica internacional, fundamentalmente por las políticas del miedo gracias a una radicalización de ciertos idearios y acciones en todo el planeta, a partir de la enunciación de George Bush del llamado “eje del mal”. Al mismo tiempo la consciencia de esta distancia se complicaba en el contexto del estado español,

¹ Ver Illouz, Eva. *Intimidades Congeladas. Las emociones en el Capitalismo*. Madrid: Katz, 2007. 203.

como en tantos otros estados, con los espejismos provocados por la creación de una enorme burbuja inmobiliaria, y los cambios provocados en las finanzas con la puesta en circulación del euro tras la materialización de la unión monetaria de la mayor parte de los socios de C.E.E. Los últimos noventa y los primeros años del presente siglo viviríamos de manera casi esquizofrénica: la aceleración de la subida del nivel de vida y sus costes con la introducción del euro, más una intensificación desorbitada del consumo; sin embargo a la par muchos estrechaban sus condiciones de vida por el pago de la hipoteca, o bien vivían a crédito, o ambas situaciones juntas, lo que proporcionalmente implica una considerable bajada en la calidad de vida. En lo que respecta al contexto de la producción cultural, se daba un alto grado de precariedad laboral, a pesar de la bonanza económica y el boom de la apertura de numerosos museos y centros de arte...

Toda esta situación, ya para algunos desde su inicio, era una nítida antesala de la catástrofe que emergería unos años después con la crisis del capitalismo financiero de 2008. Estoy entendiendo como catástrofe ciertas políticas desarrolladas después del estallido de la crisis por la llamada troika de la C.E.E. La troika en connivencia con ciertos gobiernos impuso una serie de medidas en beneficio de las élites financieras, muy lejanas de generar un frente común de apoyo mutuo entre los estados que la integraban hiciera frente a las consecuencias de la crisis financiera. La crisis no la habían provocado los gobiernos de los estados, ni mucho menos sus ciudadanos sino estas élites financieras. Estas medidas constatan el triunfo de las políticas neoliberales, a pesar de ser las causantes de la crisis, frente al modelo socialdemócrata europeo, que los propios socialdemócratas no han sabido defender ni

reinventar. Además de no resolver los problemas profundos puestos al descubierto por la crisis, fundamentalmente con estas medidas se ha iniciado un acelerado proceso de desmantelamiento o de importante reducción del estado de bienestar europeo. Situación especialmente grave y constatable por los indicadores de paro y recesión a mediados del año 2013 en Irlanda, Portugal, Grecia, Italia y España tras la aplicación de las políticas de austeridad para acabar con la deuda pública y privada de estos países. Todo ello ha implicado un deterioro paulatino y progresivo en muy pocos meses del sistema de bienestar de estos países con la reducción considerable de la inversión pública en sanidad, educación y todo tipo de servicios públicos o políticas sociales mientras que estos estados con la ayuda del BCE rescataban a las entidades bancarias privadas de sus naciones. Tampoco debemos olvidar el importante proceso de reducción de servicios sociales sufrido a lo largo de toda la última década también en los países del norte, como en el caso de Alemania iniciado con el gobierno de Gerhard Schröder y que ha continuado con los de Angela Merkel².

Pero esta situación de crisis no en vano tiene sus raíces en determinadas políticas propias de las décadas anteriores. A finales de los años 90 del pasado siglo ya había una amplia consciencia del malestar emocional y afectivo que se empezaba a consolidar con la personalidad flexible y con la

² Me gustaría recordar aquí la controvertida declaración de Guillermo Alejandro de Holanda en su discurso de Coronación en 2013 sobre el fin del estado de bienestar en Holanda: Ver: Ferrer, Isabel. "Holanda aboga por sustituir el estado del bienestar por una «sociedad participativa». El País. Web. (Consultado el 30 de enero de 2014) <http://internacional.elpais.com/internacional/2013/09/17/actualidad/1379429488_293306.html>. Sobre la merma de las políticas sociales con el neoliberalismo, y el aumento de la brecha salarial en las últimas décadas ver Navarro, Vicenç y Juan Torres López. *Los amos del mundo. Las armas del terrorismo financiero*. Espasa: Barcelona, 2012. Y Navarro, Vicenç. *El subdesarrollo social de España. Causas y Consecuencias*. Barcelona: Anagrama, 2006. Ver Mars, Amanda. "Ricos más ricos, pobres más pobres". El País. Web. (Consultado el 30 de enero de 2014) <http://elpais.com/diario/2011/12/11/negocio/1323612865_850215.html> (Ver también sobre la reacciones a la crisis: Castells, Manuel, et al. *Otra vida es posible. Prácticas económicas alternativas durante la crisis*. Barcelona: EDU-UOC, 2012. Y Navarro, Vicenç, et al. *Hay alternativas. Propuestas para crear empleo y bienestar en España*. Editorial Sequitur (con la colaboración de ATTAC): Madrid, 2011.

personalidad precaria (profundizaré en estas cuestiones un poco más adelante). Poco a poco se hacía más importante hacer explícitas como las construcciones afectivas y emocionales estaban estrechamente supeditadas a las económicas. Dentro de este proceso era necesario hacer visibles ciertos mecanismos deliberadamente ocultos en lo que compete al intervalo espacio-temporal de distanciamiento entre experiencia y aspiración, o realidad y deseo, vinculada a la vieja división de las categorías en pares binarios enfrentados, establecida por el pensamiento ilustrado en la modernidad; me refiero especialmente al par razón-emoción y las consecuencias que determina su separación e intervalo.

En este sentido es muy importante el análisis de Iris Marion Young sobre el concepto de “imparcialidad”³. Young ya a finales de los años 80 invita a los defensores de las políticas emancipatorias contemporáneas a romper con la modernidad, recordándonos como del proyecto liberal y republicano de la modernidad fueron excluidas las mujeres, las minorías y todas las razas que no fueran la raza blanca, consolidando la figura de poder del patriarcado en el hombre blanco occidental heterosexual. Young nos apunta que para el desarrollo de una política emancipatoria es imprescindible propiciar una razón normativa que no oponga la razón al deseo y a la afectividad. Nos argumenta que en la teoría y tradición moral siempre se pensó la razón normativa como imparcial y universal. Y nos recuerda a través de Adorno como se establece una lógica de la identidad que niega y reprime la diferencia⁴. La oposición entre razón y deseo y afectividad, es fundamental en el diseño que tanto Hegel como

³ Ver: Young, Iris Marion. “Impartiality and the Civic Public: Some Implications of Feminist Critiques of Moral and Political Theory”. *Praxis International*, 5.4, (1986), reeditado en *Feminism as Critique*. Ed. Cornell, Drucilla y Seyla Benhabib. Valencia: Alfons El Magnamin, 1990. 56-76. Ver también *La Justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Cátedra, 2000. 165-97.

⁴ Ver Adorno, Theodor. *La Dialéctica de la negativa*. Madrid: Taurus, 1992.

Rousseau realizaron del ámbito público del estado como lugar que mantiene el punto de vista imparcial y universal de la razón normativa⁵. Como consecuencia tenemos una oposición entre las dimensiones pública y privada, que acaba extendiéndose a la oposición entre razón y cuerpo, por un lado y entre la afectividad y el deseo por otro. De esta forma tanto el yo ontológico particular como el colectivo “no está comprometido con ningún fin particular, ni tiene historia particular, ni pertenece a ninguna comunidad, ni tiene cuerpo”⁶, nos dice Young, lo que produce una actitud apolítica, que en realidad oculta un posicionamiento claramente político de índole conservadora a favor de la no intervención, de la falta de implicación personal, del “dejar pasar”, y por tanto claramente sostenedor del statu quo. La lógica de la identidad construye sistemas totales donde la alteridad acaba atrapada por la unidad de pensamiento, el pensamiento intenta tenerlo todo controlado, eliminar toda incertidumbre, idealizar una forma de estar que está por encima del sujeto y que elimina la otredad. La exigencia de imparcialidad de la razón normativa implica también la imposición de la universalidad.

Imparcialidad y universalidad se alimentan mutuamente, pues en una situación de juicio con ánimo de ser universal se apela a lo imparcial, cuando uno mismo dice que es imparcial, recurre a la autoridad para poder decidir o tener la razón sobre un tema. Esta pretensión de imparcialidad acaba muchas veces en autoritarismo pues el sujeto imparcial no necesita tomar en cuenta la opinión de otros, opinión que pudiera ser relevante, y evita así generar alguna discusión por desacuerdo con la otra parte.

⁵ Ver Rousseau, Jean-Jacques. *El contrato Social*. Madrid: Taurus, 2012. Y Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. “Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y de Schelling” en *Obra completa*. Vol. I. Madrid: Editorial Gredos, 2010; y “Líneas fundamentales de la filosofía del derecho” en *Obra completa*. Vol. II. Madrid: Editorial Gredos, 2010. Y *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural*. Aguilar: Madrid, 1979.

⁶ Ibid Young 2000, 165-97.

Por otro lado la imparcialidad requiere que los sentimientos no afecten a los propios juicios, eliminar la experiencia sensual, emocional y deseante que acompañan al vivir concreto cotidiano para lograr una unidad, expulsando el deseo, la afectividad y el cuerpo. Desde este momento la tarea de la razón será contralar y censurar el deseo.

Otra consecuencia muy importante será la separación de un ámbito público-universal y un ámbito privado-particular. El desarrollo de la filosofía política de Rosseau cuyo modelo es lo “cívico público”, acabará generando una estricta división de lo público y lo privado, una “vida pública única”, lo que Richard Sennett llama “el fin de la vida pública”⁷.

Esta separación instituyó una división moral del trabajo entre razón y sentimiento identificando lo activo y la masculinidad con la razón, y lo pasivo y la feminidad con los sentimientos y el deseo. Young entiende que el ideal de imparcialidad es completamente ilusorio pues su consecuencia es la expulsión de la política de las personas asociadas a la afectividad y al cuerpo. Para Young se hace imprescindible otra idea de razón normativa que no oponga la razón a la afectividad y al deseo.

Si pudiéramos considerar un punto de partida esperanzador en la idea de “ética comunicativa” de Habermas, apreciaríamos ciertos problemas en esta idea de índole deontológica pues Habermas conserva el compromiso con la imparcialidad al hablar de la necesidad de cierto consenso que busque la verdad de forma cooperativa, lo que acaba reproduciendo la oposición entre razón y deseo⁸. En este sentido es muy esclarecedor el concepto de

⁷ Ver: Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Península: Barcelona, 2002.

⁸ Ver: Habermas, Jürgen. *Reason and the Rationalization of Society*. Boston: Beacon Press, 1983. 331, y *Teoría de la acción comunicativa: Complementos y estudios previos*. Cátedra, Madrid, 1989. Y *Acción comunicativa y razón sin trascendencia*. Barcelona: Paidós, 2003.

“agonismo” desarrollado por Chantal Mouffe. Esta autora insiste en desarrollar una política del disenso pues las políticas del consenso han puesto en serio peligro el sentido de democracia de las democracias occidentales. Las políticas socialdemócratas se han visto completamente desvirtuadas por un pacto constante de consenso con las políticas neoliberales, pero frente a un modelo antagonista Mouffe propone un sistema agonista donde el adversario no es considerado un enemigo, pero esto no impide hacer política sin dejar fuera los desacuerdos⁹.

También Julia Kristeva aporta una alternativa más integral con las nociones de “momento simbólico y momento semiótico” en relación al lenguaje¹⁰. Toda expresión lingüística establece diferentes relaciones entre lo simbólico y lo semiótico; por ejemplo el lenguaje científico intentará siempre suprimir al máximo esta relación, sin embargo el lenguaje poético tratará de enfatizarla, pero nunca ninguna expresión carecerá de esta relación de dualidad, el significado se genera a través de la relación de lo simbólico y lo semiótico. Para Young las implicaciones de la concepción del lenguaje de Kristeva “son que la comunicación no está motivada únicamente por la intención de llegar al consenso, a un entendimiento compartido del mundo, sino también y más básicamente todavía por un deseo de amar y ser amado”¹¹. El fracaso de la distinción entre lo público y lo privado, habida cuenta del malestar sistémico y de la crisis de representación de las democracias europeas, muy constatable tras la crisis financiera de 2008, ratifica de una manera muy contundente la necesidad de otro tipo de razón explicitada por Young. Para ello

⁹ Ver: Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: FCE, 2007.

¹⁰ Ver: Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984. 21-37 y “From One Identity to an Other,” en *Desire in Language*. New York: Columbia University Press, 1980. 124-147.

¹¹ Ibid Young 2000, 165-97.

sería muy importante transformar la distinción entre público y privado para que no esté relacionada con la oposición entre razón y afectividad y deseo, ni con universal y particular. Para Young el pensamiento feminista marca una agenda importante en este sentido:

El lema “lo personal es político” no niega la distinción entre público y privado, pero si niega la división social entre la esfera pública y la esfera privada, con tipos diferentes de instituciones, actividades y atributos humanos. De este lema se desprenden dos principios: (a) a priori no se debe excluir ninguna institución o práctica social como tema propio de discusión y expresión públicas; y (b) no se debe obligar a la privacidad a ninguna persona, acción o aspecto de la vida de una persona.¹²

1.2 LA SUBJETIVIDAD PRECARIA.

La división de la esfera pública y la esfera privada perpetuada desde la modernidad acabaría transformándose sustancialmente con el nuevo giro impuesto por el capitalismo financiero y el neoliberalismo desde 1971¹³. Precisamente un grupo de pensadores cercanos a Toni Negri y a la revista *Multitude* empezaron a partir de los 90 a hablar de nociones como “capitalismo cognitivo y/o cultural”¹⁴. Todo su cuerpo de pensamiento era heredero del trabajo de Foucault, Deleuze y Guattari, y de la recuperación de la filosofía de Baruch Spinoza por parte de estos dos últimos¹⁵. Su pensamiento en torno al nuevo capitalismo cognitivo abordaría de lleno las ideas de cultura y de producción de subjetividad en el régimen capitalista contemporáneo. A

¹² Ibid Young 2000, 165-97.

¹³ Muchas economistas apuntan como acto fundacional de capitalismo financiero y del neoliberalismo el anuncio unilateral en agosto de 1971 del presidente Richard Nixon de cambiar el patrón oro como referencia para la moneda, por el dólar norteamericano, es decir, pasar de un patrón analógico a uno de carácter virtual. Ver en <<https://www.youtube.com/watch?v=iRzr1QU6K1o>> [video] (Consultado el 20 de julio de 2013).

¹⁴ El primer número de la revista data del año 2000. Ver: *Multitudes* <<http://multitudes.samizdat.net/>> [web] (Consultado el 20 de julio de 2013).

¹⁵ Ver: Spinoza, Baruch. *Ética*. Madrid: Alianza Editorial, 2009. Y Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos, 2000, y Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

diferencia del régimen anterior, en el nuevo régimen postfordista tanto la personalidad, las emociones, como los sentimientos y afectividad estarán en el núcleo central de la producción. Por tanto a los problemas de la separación de la esfera pública y privada no resueltos de la modernidad, contra los que venía luchando y especulando el pensamiento crítico y emancipador en el régimen fordista, ahora tendríamos que añadir las complejidades que traería consigo que el neoliberalismo y los nuevos capitalismos pusieran a producir nuestra personalidad y emocionalidad, y que lo hicieran material y también simbólicamente. La separación radical entre razón y emoción empezaba a resquebrajarse o a difuminarse, y lo venía haciendo desde mediados de los 70, tras el marco de la crisis del petróleo del 73, y de los efectos de las movilizaciones de estudiantes y trabajadores en París en mayo del 68. Pero desafortunadamente no lo haría en la dirección deseada por el pensamiento feminista y *queer* referida por Iris Marion Young en el apartado anterior de este capítulo. La separación entre esfera pública y esfera privada en realidad se seguiría manteniendo, pero de una manera perversamente más sofisticada. Se haría a costa de una intensificación de la pérdida del espacio público, controlado cada vez más por los intereses de las élites empresariales y financieras. Y una radicalización del individualismo de la esfera privada, pero una esfera privada cada vez más maleada y uniformizada por un pensamiento único, y un deseo publicitado de manera unívoca. Los grandes cuerpos de las vallas publicitarias acaban infiltrándose en los cuerpos humanos reales, asumiendo estos últimos una propensión idealizante completamente ilusoria de cómo estar en el mundo. Todo este proceso se producía gracias a un ente virtual globalizado a través de los *mass media*, las nuevas tecnologías, internet

y la telefonía móvil. De modo que asistíamos no solo a una uniformización de la vida pública, sino también de la vida privada.

A este proceso habría que sumar una marcada pérdida de la perspectiva crítica en las sociedades occidentales entregadas a producciones culturales efímeras y de poca profundidad como nos describe José Luis Pardo a finales de los años 80 con “La Banalidad”, y cuyos agentes se acabarían convirtiendo en árbitros importantes del entramado de poder de la instituciones culturales venideras en los años 90¹⁶.

Las cualidades del buen trabajo no son las cualidades del buen carácter¹⁷.

Las especiales características del tiempo del neocapitalismo han creado un conflicto entre carácter y experiencia, la experiencia de un tiempo desarticulado que amenaza la capacidad de la gente de consolidar su carácter en narraciones duraderas¹⁸.

En estas citas Richard Sennett anunciaba el desarrollo de una profunda precariedad laboral y existencial que acabaría extendiéndose dramáticamente a la mayor parte de sectores productivos en Europa después de la crisis del capitalismo financiero de 2008 tras un proceso paulatino y continuado a lo largo de los últimos veinte años. Sennett lo hacía a partir del análisis de los comportamientos que se habían consolidado entre algunos sectores profesionales en el contexto occidental. Sennett en el primer capítulo de su libro narra las diferencias vitales de Enrico y Rico, padre e hijo, que ejemplificarían a dos individuos atravesados por modelos productivos diferentes. Enrico, el padre, trabajador bajo el régimen material o fordista, y Rico, el hijo, ejecutivo en el corazón de las transformaciones del nuevo régimen

¹⁶ Ver: Pardo, José Luis. *La Banalidad*. Barcelona: Anagrama, 2003.

¹⁷ Sennett; Richard. *La corrosión del carácter*. Anagrama: Madrid, 2000. 20

¹⁸ Ibid Sennett, 2000. 30.

inmaterial o postfodista ligado al capitalismo cognitivo, en el que ahora nos encontramos inmersos. El libro de Sennett se publica justo un año antes del estallido de los movimientos antiglobalización en el año 1999. Estos movimientos surgen precisamente como consecuencia de los fenómenos originados por las políticas del nuevo capitalismo en las dos décadas anteriores, y que Sennett analiza minuciosamente en su libro. Con la narrativa de Rico y Enrico, Sennett profundiza en las consecuencias de este cambio de paradigma productivo en la personalidad de los sujetos. En su análisis exhaustivo sobre el carácter Sennett desgrana las claves de la personalidad neoliberal internalizada por los individuos contemporáneos. Rico y Enrico ejemplifican también el cambio de las “sociedades disciplinadas” a las sociedades de control” que Deleuze apuntara en su “Postdata a las sociedades de control”¹⁹. Deleuze nos previene en su postdata de la nueva complejidad de las sociedades de control frente a los mecanismos de las sociedades disciplinadas sin ningún ánimo de recuperarlas. Enrico respondería a los parámetros disciplinados que permiten vidas cerradas, muy poco flexibles, pero planificadas de antemano y con sentido de seguridad y durabilidad en el tiempo. Un buen ejemplo de la metáfora utilizado por Deleuze para describir las sociedades disciplinadas previas al nuevo capitalismo: es el topo, y los túneles que el mismo traza y de los que no se puede salir. Rico sin embargo es un sujeto atravesado por la flexibilidad de las sociedades de control, al que se le permiten muchos movimientos laborales y vitales, pero a la vez ha de asumir una inestabilidad existencial perpetua. Así lo ejemplifica la metáfora de la serpiente de Deleuze, siempre en eterno movimiento, pero sin calma, pues

¹⁹ Deleuze, Gilles. “Posdata sobre las sociedades de control” en Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje literario*. Montevideo: Tº 2, Ed. Nordan, 1991.

aparentemente no hay caminos de tránsito marcados como con los túneles de la topera.

Enrico es un inmigrante italiano en Estados Unidos, clásico representante de la clase trabajadora, con algunas ideas racistas, homófobas, y modales toscos que avergüenzan a sus hijos, con una moral de servicio a su familia y a la sociedad. Con su mujer y con muchos esfuerzos y sacrificios consiguió dar una buena educación superior a Rico y su hermano para que pudieran prosperar en la estructura social. Rico después de los años es un ejecutivo con éxito que ha cumplido con las expectativas paternas de ascender en la escala social. Su mujer también es una ejecutiva de éxito y tienen dos niños, pero sin embargo se sienten muy desconcertados por una impuesta flexibilidad laboral que les obliga a cambiar constantemente de destino por el trabajo de ambos y por las dificultades de ofrecer un marco moral claro a sus hijos²⁰.

Rico se siente atrapado por un triángulo entre los nuevos valores asumidos desde el espíritu de su empresa de trabajo, las consecuencias que éstos están teniendo en la relación con sus hijos: fragmentación, discontinuidad, falta de compromiso, y finalmente los valores recibidos por la educación de sus padres, que si bien Rico había sido muy crítico con ellos, le siguen pareciendo más sólidos que aquellos con los que convive en su trabajo. Por tanto Rico siente una fuerte precariedad existencial, pues rendir y estar a la

²⁰ "Enrico utilizaba sencillas parábolas para plantear en casa cuestiones relacionadas con el carácter; la fuente de estas parábolas era su trabajo: portero. Por ejemplo «Puedes darle la espalda a la suciedad, pero no por eso va a desaparecer». Cuando conocí a Rico en su adolescencia, reaccionaba con cierta vergüenza a esta filosofía casera. Por eso al reencontrarlo, le pregunte si también hacía parábolas o extraía reglas éticas de su experiencia en el trabajo. Primero evitó responderme directamente -«En la televisión no se ve mucho de eso»- pero luego me respondió: «Bueno, yo no hablo de esa manera». El comportamiento que cosecha buenos resultados, o incluso sólo la supervivencia en el trabajo, le deja a Rico poco que ofrecer en el papel de padre modélico. En realidad, para esta pareja moderna, el problema es precisamente el contrario: cómo proteger las relaciones familiares para que no sucumban a los comportamientos a corto plazo, el modo de pensar inmediato y, básicamente, el débil grado de lealtad y compromiso que caracterizan al moderno lugar de trabajo. En lugar de los valores cambiantes de la nueva economía, la familia –tal y como Rico la concibe- debería valorar la obligación, la honradez, el compromiso y la finalidad." Ibid Sennett, 2000. 25.

altura en el trabajo invalida la posibilidad de entregarse cotidianamente a la vida afectiva familiar de la manera deseada, con todas las características de su carácter, con todos los valores que conscientemente posee. Su personalidad, su parte emocional y afectiva parece que no puedan vivirse en toda su amplitud, o peor aún que estén relegadas, abandonadas por la urgencia de los días.

No solo la crisis financiera de 2008 sería crucial para la consolidación de esta “corrosión del carácter” en las culturas occidentales europeas y norteamericanas descrita por Sennett. No podemos olvidar que con los atentados de las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001 ya se habría iniciado una intensificación de las doctrinas neoliberales y de la virtualidad del capitalismo financiero, en una compleja alianza con la nueva geopolítica global marcada por las agendas de las guerras de Afganistán e Irak durante toda la primera década del nuevo siglo. Durante los primeros años de éste fuimos aprendiendo a diseccionar la nueva coyuntura que estaba propiciando el llamado “capitalismo cognitivo”, que había tenido un especial impacto en las élites financieras, en ciertas élites empresariales, pero fundamentalmente en los sistemas culturales, en los cuerpos de los productores culturales, artistas, trabajadores de las nuevas tecnologías y de la comunicación, lo que llama Franco Berardi el *cognitariado*²¹. Bifo enuncia esta noción en oposición claramente crítica y como alternativa a la aportada por Richard Florida de “clase creativa”²². De alguna forma con esta nomenclatura del término se aproxima intencionalmente a proletariado, y se hace eco de la primera crisis de

²¹ Berardi, Franco (Bifo). *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2003. Ver también Standing, Guy. *The precariat, the new dangerous class*. Londres-New York: Bloomsbury Academic, 2011.

²² Ver Florida, Richard. *La clase creativa: la transformación de la cultura, del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Madrid: Paidós ibérica, 2010.

las webs “punto com” de internet, que sucedió precisamente justo después del atentado del 11 de septiembre, tras unos años de especulación con la llamada burbuja “punto com” que duró entre 1997 y 2001, fenómeno fundamental del desarrollo de la “nueva economía” o “capitalismo cognitivo”²³. Con esta crisis muchos trabajadores de las tecnologías y los manipuladores de signos en general, pertenecientes a la llamada “clase creativa”, descubrieron la imposibilidad de ser pequeños empresarios autónomos, frente al monopolio de grandes multinacionales de media y tecnología (Windows, Apple, IBM...). Del sueño de poder ser sujetos auténticamente creativos con su propia empresa, pequeña o mediana, pasan en la práctica a ser “obreros digitales”, asalariados de estas empresas en condiciones muy precarias. Bifo con el término *cognitariado* está apelando a la necesidad de cooperación colectiva de todos estos sujetos para desarrollar otras redes de trabajo donde si sea posible la producción de otra creatividad. Sin embargo Richard Florida, más allá de la precisión de ciertos análisis en su libro con su noción de “clase creativa” mantiene cierta celebración clasista tremendamente desafortunada. Identifica esta noción con un estatus de necesaria aspiración más que desmontarlo críticamente, ya que entiende que todo aquel que quiera ser productor cultural en el momento contemporáneo debe aspirar a pertenecer a la clase creativa, para de este modo poder formar parte del ahora consolidado proceso de desarrollo de las industrias culturales, después del giro europeo de transformación de sus políticas culturales de los últimos años.

La noción de “capital cultural” de Pierre Bourdieu, relacionada con la de “capital simbólico” o “capital inmaterial” se habría convertido en determinante, y

¹⁹ Ibid Florida 2010.

la “personalidad flexible” sería imprescindible para la producción inmaterial postfordista como analizara de manera precisa Brian Holmes²⁴. El desarrollo de las nuevas tecnologías con internet, los ordenadores portátiles y la telefonía móvil sería un activo imprescindible para el desarrollo de la personalidad flexible, pues estas tecnologías permitían al trabajador inmaterial, antes identificado como *free lance*, estar localizado en todo momento, flexibilizar y extender su horario de trabajo hasta el punto de no poder distinguir cual es el tiempo de trabajo y cuál es el tiempo de ocio. Todo el tiempo se ha convertido en posible tiempo de trabajo.

1.3 AMPLIACIÓN DEL CAMPO DE BATALLA.

En un sistema económico perfectamente liberal, algunos acumulan considerables fortunas; otros se hunden en el paro y la miseria. En un sistema sexual perfectamente liberal, algunos tiene una vida erótica y excitante; otros se ven reducidos a la masturbación y a la soledad. El liberalismo económico es la ampliación del campo de batalla, su extensión a todas las edades de la vida, a todas las clases de la sociedad²⁵. (Houellebecq 1999: 112-13).

El capitalismo en su proceso de amplitud infinita espacio-temporal ha ido siempre incrementando el valor del cuerpo como mercancía. El colonialismo otorgó al capitalismo muchas herramientas en este sentido, pero este incremento se extiende a la dimensión psicológica especialmente en la contemporaneidad gracias a la sociedad del espectáculo, a las industrias de la moda, del ocio, del turismo y de la pornografía. Esta conquista de la dimensión psicológica es lo Houellebecq llama “ampliación del campo de batalla”. La

²⁴ Ver: Bourdieu, Pierre, “Los Tres Estados del Capital Cultural”. *Sociológica*, UAM- Azcapotzalco, México, núm 5, 11-17. Tomado de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 30 de noviembre de 1979. Ver Holmes, Brian “La personalidad flexible, Por una nueva crítica cultural” en *EIPCP 1* (2002) <<http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/es>> [texto] (Consultado el 20 de julio de 2013).

²⁵ Houellebecq, Michel. *Ampliación del Campo de Batalla*. Barcelona: Anagrama, 1999.

batalla competitiva por el dinero, por la excelencia productiva, por la supervivencia, también se extiende a los cuerpos y las personalidades. Los nuevos cánones de belleza imponen la construcción y modelación de los cuerpos, incluso a veces con parámetros incompatibles: vigorexia y anorexia han de garantizar también sensualidad y voluptuosidad sexual. Una parte de este fenómeno es referida por Foucault con la transformación del *Arts erótica* del pasado en la *Sapientia Sexualis* contemporánea²⁶. La *Sapientia Sexualis* desarrolla una fascinación por *la verdad* del placer sexual, que tiene que ver con una lógica mucho más compleja que la de la represión sexual, pues en el régimen del biopoder la represión sexual existe, no con una represión explícita, sino bajo la supremacía de la implementación de esta “ciencia de la sexualidad”, dictando un parámetro unívoco que establece cadenas de relaciones, efectos y competencias entre los cuerpos. Es decir que la represión no viene dada por una prohibición directa sino por haber interiorizado la necesidad de adecuarse a un patrón de comportamiento al respecto de algo que se ha estimado como legítimo, adecuado o verdadero social y culturalmente. Este lo que con Foucault desarrolló como crítica de a la hipótesis represiva y sobre la que me extenderé más adelante en el capítulo 3, en el apartado 3.2, gracias a los análisis de Eve Kosofsky Segwick.

En las últimas décadas hemos sido testigos de una amplia explotación de otros territorios espaciales y temporales. Podemos citar los procesos de explotación medio ambientales en relación al turismo, la regulación y explotación de parques o reservas naturales -con su contrapartida de los

²⁶ “A menudo se dice que no hemos sido capaces de imaginar placeres nuevos. Al menos inventamos un placer diferente: placer en la verdad del placer, placer en saberla, en explotarla, en destruirla, en fascinarse al verla, al decirla, al cautivar y capturar a los otros con ella, al confiarla secretamente, al desenmascararla con astucia; placer específico en el discurso verdadero sobre el placer.” Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad. 1: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1998. 89.

parques temáticos de ocio; la explotación y especulación del suelo; la implementación de toda producción cultural como un conglomerado de industrias culturales y creativas (consecuencia última del capitalismo cognitivo); después con las energías renovables; y más recientemente con la salud y la educación. Esta ampliación del campo de batalla a los cuerpos y sus emociones, sus afectos...ha ido gestándose siempre en paralelo con todos estos procesos. Existen toda una serie de asuntos o problemas que podemos establecer como configuradores de los nuevos ecosistemas afectivos contemporáneos:

- La infiltración de la psicología en la empresa con el desarrollo de nuevas metodologías sobre la personalidad en el trabajo.
- El problema de la autorrealización.
- Un nuevo paradigma romántico después de la lógica del consumo por Internet.
- Un malestar social que describe la soledad en las sociedades contemporáneas, que se ejemplifica por un lado en patologías de percepción del tiempo y por otro en una nueva somatología con toda su industria.
- La crisis del VIH instauró un nuevo paradigma: el miedo al contacto.

Todos estos asuntos entroncan con la regulación de las emociones por parte del nuevo capitalismo. Profundizaré a continuación en cada uno de estos fenómenos.

1.3.1 LA PSICOLOGÍA DE LA EMPRESA

El trabajo de Eva Illouz en torno a la gestión de la emociones desde el capitalismo es muy pertinente. De hecho esta autora nos habla de un “capitalismo de la emociones”: “El capitalismo emocional es una cultura en la que las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutuamente y producen lo que considero un amplio movimiento en el que el afecto se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional –sobre todo de la clase media- sigue la lógica del intercambio en las relaciones económicas”²⁷.

Para Illouz es importante poner en evidencia que contrariamente a las tesis que defienden que el capitalismo siempre se ocupó de extraer lo emocional de los contextos de trabajo, el capitalismo siempre tuvo en cuenta las emociones en su gestión y regulación para implementar su lógica productiva. Esta idea es muy clara especialmente a partir del giro neoliberal para los pensadores críticos con el capitalismo cognitivo. Illouz insiste en redefinir y leer en una clave más compleja el impacto de la psicología en la empresa, y argumenta que no está de acuerdo con muchos sociólogos que afirman que los primeros usos de la psicología de la empresa respondían a una nueva forma muy sofisticada de control por parte de la misma. Nos matiza que estos mecanismos ejercieron un atractivo importante entre los trabajadores, y democratizaron las relaciones entre trabajadores y gerentes, motivando e implementado el uso de la propia personalidad, más allá del origen social que tuviera cada uno de ellos, pues era una clave de éxito social y gerencial en la

²⁷ Ibid Illouz, 2007.19.

empresa: “Fue así que el discurso de la psicología construyó una nueva forma de sociabilidad y emoción fundada en dos motivos culturales importantes: el de la «igualdad» y el de la «cooperación», dado que las relaciones se establecían entre personas que se consideraban pares y que el objetivo de esas relaciones era cooperar a los efectos de hacer más eficiente el trabajo”²⁸. Este desarrollo de la igualdad y la cooperación desarrollaría nuevos límites en las relaciones sociales en la empresa que no pasaban por la vieja noción de vigilancia.

Estoy de acuerdo con Illouz, pero matizaría que esa democratización fue muy difusa y se extendió en un breve periodo de tiempo, pues precisamente el nuevo espíritu empresarial neoliberal acabaría traicionando esa democratización al tomar conciencia de las potencialidades a su favor de esta nueva situación. El matiz de Illouz pone el acento en este proceso de democratización, que siempre podrá recordarse como una posibilidad de renegociación de otras relaciones laborales en la empresa en otro futuro posible. En este sentido es muy revelador revisar las dinámicas implementadas a lo largo de las dos últimas décadas por los psicólogos de los departamentos de recursos humanos, en colaboración con los departamentos de marketing de las empresas. Están dirigidas a captar o promocionar a sus trabajadores, utilizando metodologías de trabajo en equipo, de cooperación, juegos y ejercicios para incrementar la creatividad, todas ellas ideas y valores que en realidad acabarán siendo desvirtuados en beneficio de los intereses de la empresa y no de sus trabajadores²⁹.

²⁸ Ibid Illouz, 2007. 20.

²⁹ Se pueden poner numerosos ejemplos. Desde las altas inversiones de ciertas empresa para producir eventos de entretenimiento obligatorio para todos sus empleados, a través de convenciones de ocio o de celebración de la navidad amenizadas por los propios empleados a partir de actividades programadas, con representaciones musicales y teatrales en las que el motor es un juego competitivo entre los empleados. También existen otras modalidades que se conocen como motivaciones *outdoor* para empleados, y hay numerosas empresas que ofrecen servicios en esta dirección:

Justamente este proceso de internalización de los trabajadores de estos nuevos límites más flexibles o difusos, sería el devenir postfordista, que se iría consolidando dentro de la nueva lógica empresarial. Este argumento se fortalece con los apuntes de Ernesto Laclau sobre una clara transformación en la clase trabajadora occidental, que de vivirse dentro la lógica clásica marxista del opresor –oprimido, pasó a identificarse con la hegemonía de la élite dominante porque quería ser como ella, o al menos ascender y mejorar en la escala social, más allá de un proyecto social colectivo³⁰. Lo que nos acabaría situando en un escenario fértil para la consolidación de la personalidad neoliberal. En este sentido también es muy claro el análisis de Suely Rolnik. La derecha neoliberal asimiló y malversó, dentro de los sistemas de producción a lo largo de los últimos cuarenta años, los valores de la izquierda gracias a sujetos cómplices que cambiaron su posición (creatividad, cooperación, igualdad, trabajo en equipo... Todos y cada uno de los valores citados reivindicados en las protestas de mayo del 68). En el momento presente tenemos perspectiva para entender esta lógica de capitalismo cognitivo actuando sobre la producción de nuestra subjetividad; sin embargo a finales de los 70 cuando se inició su implantación no era tan claro:

“La experimentación que venía haciéndose colectivamente en las décadas anteriores, a fin de emanciparse del patrón de subjetividad fordista y disciplinario, difícilmente podía distinguirla de su incorporación por el nuevo régimen. La consecuencia de esta dificultad es que muchos de los protagonistas de los movimientos de las décadas anteriores cayeron en la trampa. Deslumbrados con la entronización de su fuerza de creación y de su actitud transgresora y experimental –hasta entonces estigmatizadas y

<<http://www.eventoclick.com/eventos/empresa/motivacion-outdoor-empleados-r.html>> [web] (Consultado el 23 de julio de 2013). O los casos de algunos bancos americanos a lo largo de todo el continente y en grandes ciudades como New York o Bogotá se pusieron en marcha en los años 90 programas de apadrinamiento de cajeros automático entre sus empleados para que estos velasen por su mantenimiento, limpieza y condiciones de eficacia. Ver: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/MAM-77564>> [web] (Consultado el 23 de julio de 2013).

³⁰ Ernesto Laclau recupera el concepto de hegemonía de Antonio Gramsci en Laclau, Ernesto. *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*. México: Siglo XXI, 1978.

confinadas a la marginalidad—, y fascinados con el prestigio de su imagen en los medios de comunicación y con los abultados salarios recién conquistados, se entregaron voluntariamente a su rufianización. Muchos de ellos se tornaron los mismos creadores y concretadores del mundo fabricado para y por el capitalismo en éste, su nuevo ropaje...³¹.

En los EE.UU y en Europa es el nuevo régimen el que se presenta como el acogedor de la nueva subjetividad y de la cultura de los movimientos sociales de los 60 y los 70, de manera que lo que hace es institucionalizar todo este fenómeno a la par que lo despolitiza y desactiva de su carga realmente transformadora en términos sociales. En los países del sur de Europa, como España, que justo salían de férreas dictaduras, con un lenguaje pesado, reaccionario y represivo, propio de un estado dictatorial, el nuevo lenguaje más seductor y ligero de capital financiero mundial suponía una alternativa, pero como dice Rolnik:

“(...) No por eso son menos destructivos sus efectos, sin embargo con estrategias y finalidades enteramente distintas. Es de esperarse, por lo tanto, que la sumatoria de ambos ocurrida en estos países haya agravado considerablemente el estado de alienación patológica de la subjetividad, especialmente en la política que rige la relación con el otro y el destino de su fuerza de creación”³².

El uso de la afectividad se acabaría extendiendo a la cadena empresa-servicios-clientes, como nos apunta Juan Martín Prada :

“[...] El progresivo reconocimiento de la relación entre afectividad y efectividad empresarial hizo que, poco a poco, valores como la atención personalizada, la cercanía y la proximidad al consumidor o usuario se convirtiesen en algunos de los principios esenciales de la actuación de las empresas”³³.

³¹ Rolnik, Suely. “Geopolítica del Rufian” en *Ramona Revista de Artes Visuales*, 67 (2006). 8-20 <www.ramona.org.ar/files/r67.pdf> [texto] (Consultado el 13 de julio 2013).

³² Ibid Rolnik, 2006. 16.

³³ Ver: Prada, Juan Martín. “Economías de la Afectividad” (2006), en <<http://mapadehomemade.blogspot.com.es/2008/08/economias-afectivas.html>> [texto].

Configurándose una afectividad falsa e impostada en las relaciones comerciales y de trabajo, que agudiza el malestar social, un buen ejemplo de ello son las millones de denuncias realizadas contra las compañías telefónicas. Los clientes detestan el trato inducido de exquisita amabilidad que reciben, pero sumamente artificial, al mismo tiempo que el tele-operador, normalmente tele-operadora, siguiendo órdenes superiores, dificulta la resolución de problemas en unos casos o que el cliente ponga la reclamación en otros.

1.3.2 LA CULTURA DE LA AUTORREALIZACIÓN Y SU ESPECTÁCULO

Otro factor determinante para Illouz que describe el capitalismo de las emociones es la consolidación de la:

[...] Narrativa terapéutica: Al postular un ideal de salud indefinido y en constante expansión, todas las conductas “a contrario” podrían calificarse de “patológicas”, “enfermas”, “neuróticas” o simplemente “inadaptadas”, “disfuncionales” o, en términos generales, “no autorrealizadas”. La narrativa terapéutica pone la normalidad y la autorrealización como objetivo de la narrativa del yo pero, como nunca se le ha dado un contenido positivo a ese objetivo, en realidad produce una amplia variedad de personas no realizadas y por lo tanto enfermas. La autorrealización se convierte en una categoría cultural...³⁴

Después de estudiar en profundidad el sistema de edición y distribución de la literatura de autoayuda, los programas rehabilitación, las terapias de grupo, los grupos de apoyo, *talk shows* y todos estos sistemas en su versión *on-line* vía internet, Illouz concluye que la narrativa terapéutica tuvo un impacto cultural muy importante por diversas razones:

³⁴ Ibid Illouz, 2007.109.

- La narrativa terapéutica explica emociones complejas desde sus contradicciones como “amar demasiado o no lo suficiente” en términos de marketing y de consumo.
- Usa el modelo de la narrativa religiosa, que es regresivo, porque nos remite al pasado, aunque a la vez progresivo pues promete una redención, pero no aborda en realidad el presente.
- Somos responsables de nuestro bienestar psíquico, pero la narrativa nos libera del fallo moral, nos libra de la culpa de no llevar una vida satisfactoria, pues su origen está en la infancia o en una familia deficiente por diferentes razones.
- La narrativa es performativa y es más que una simple historia, pues reorganiza la experiencia en el acto de contarla. Por ejemplo los grupos de apoyo de terapia generan una estructura, simbólica, que realiza la propia curación, es la misma narrativa, es decir el propio acto de contar ya sana (lo cual es completamente cuestionable).
- En una sociedad de sobre-saturación y con la cultura de los derechos, los individuos y grupos exigen que se les reconozca y que el estado admita y remedie su sufrimiento³⁵.

Estas razones modelan individuos y un cuerpo colectivo infantilizados en la gestión de su destino, de su propósito vital, como analizará de manera muy precisa Pascal Bruckner en “La tentación de la Inocencia” en 1995 (antes de su decepcionante deriva reaccionaria)³⁶.

³⁵ Ibid Illouz, 2007. 122-24.

³⁶ Bruckner, Pascal. *La tentación de la Inocencia*. Madrid: Anagrama, 1995.

También es muy reveladora la simplificación de la afectividad a la que nos hemos acostumbrado con los programas del corazón, las telenovelas, los programas de entretenimiento, los *reality shows* de toda índole. Si bien en algunas ocasiones todos estos formatos televisivos han contribuido a visibilizar nuevas problemáticas afectivas, o a las minorías sexuales y sus relaciones afectivas (los debates en la calle sobre las telenovelas, la actitud de presentadores como Jesús Vázquez son buenos ejemplos), también y sobre todo han contribuido a popularizar clichés y estereotipos afectivos que cuando no refuerzan valores esencialistas y reaccionarios, acaban estimulando el marketing empresarial y su lógica de consumo. Illouz ha matizado también esta fenomenología en su libro acerca del programa de la famosa presentadora de televisión norteamericana Oprah Winfrey. Analiza cómo y porqué este programa de entrevistas se ha convertido en un símbolo omnipresente en la cultura americana. Y a diferencia de los estudios que lo condenan, nos pide que lo revisemos con cuidado pues puede darnos muchas pistas para entender las complejidades de la percepción de la cultura en general, la cultura popular en particular, y sus activaciones políticas aunque sean empobrecedoras³⁷. Oprah Winfrey se ha convertido en un icono de referencia con su personalidad eminentemente clara, que reitera con éxito algunas de nuestras preguntas morales más urgentes.

³⁷ Illouz, Eva. *Oprah Winfrey and the Glamour of Misery: An Essay on Popular Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2003.

1.3.3 EL AMOR Y EL SEXO DESPUÉS DE INTERNET Y LA TELEFONÍA MÓVIL

Illouz también nos ofrece su análisis sobre las redes románticas en internet. Si en el amor romántico se presupone desinterés, sin embargo

La tecnología de Internet aumenta la instrumentalización de las interacciones románticas al dar relevancia al “valor” que la gente se atribuye a sí misma y los demás en un mercado estructurado. El amor era irracional, con lo que se hacía referencia a que no era necesario un saber empírico ni cognitivo para darse cuenta de que esa persona era la indicada. Internet, en cambio, hace que el saber cognitivo del otro preceda en el tiempo y en importancia a los propios sentimientos³⁸.

Si el amor romántico nos habla del carácter único del ser amado, sin embargo con las redes de internet, de la economía de la escasez del amor romántico pasamos a una economía de la abundancia y del intercambio. Ahora los encuentros que nos ofrecen las redes de internet tienen un número de posibilidades infinitas, que podemos seleccionar con eficacia y racionalizar en función de una serie de categorías y estándares, es decir bajo los principios del consumo máximo. A este respecto podemos distinguir algunos estereotipos de personas que la propia Illouz aporta a modo de ejemplo después de la realización de numerosas entrevistas a usuarios de las redes románticas de internet para su investigación:

Aramis, una mujer muy exigente, después de muchas citas tiene una idea muy precisa de lo que quiere, pero también de lo que va a suceder en la siguiente cita, en función de lógica idealizada que ha estandarizado sobre el tipo de persona que le satisface, le resulta imposible mirar al nuevo pretendiente desde otro lugar, poner una distancia, ver con otra lente que no sea la óptica que ha racionalizado.

³⁸ Ibid Illouz, 2007. 192.

Bruce, que ante el número infinito de opciones solo se cita con las que se corresponden exactamente con lo que quiere según los formularios que ha rellenado en la web.

O Galia, que no se acaba de sentir cómoda con el sistema de contactos por internet pues a pesar de considerarse una persona muy sociable, extrovertida y muy abierta no lleva bien todo el protocolo que implica desarrollar una estrategia de venta, que responda al “¿queremos seguir viéndonos como pareja?”. Siempre siente que se está vendiendo para un proceso o proyecto predeterminado de antemano.

Quisiera añadir otro ejemplo, pero no sobre las redes románticas de internet, sino en relación al software de telefonía móvil *Grindr*, que permite a hombres gays rastrear a otros hombres gays en un perímetro espacial cercano de dónde estén en un momento determinado para, entre otras posibilidades, tener un encuentro sexual con ellos. En varias ocasiones algunas personas me han comentado que desplazándose a la casa del hombre que les había contactado “no han pasado ni de la puerta” pues su cuerpo no se correspondía con la idea que éste se había hecho sobre ellos³⁹.

En definitiva Illouz sostiene que estamos ante un alejamiento radical de la cultura del amor y el romanticismo propios del siglo XIX y XX, pues el amor romántico se sustentaba en una ideología de la espontaneidad. Sin embargo

³⁹ Un usuario de *Grindr*, Jordan Sternberg, entendemos que hace la siguiente propuesta en un post amable en una revista de moda on-line por su indignación al haberse encontrado en su uso diario de *Grindr* el tipo de frases a las que hace referencia:

Grindr, y todos los otros sitios gay de conexión *online*, pueden ser un lugar terrible, sucio, terrible para pasar el tiempo. ¡Ay, pero no te preocupes, yo estoy aquí para ayudarte! En este post, y más por venir, voy a mostrar los trucos del oficio, y cómo navegar por todos los rincones y lugares estrechos del Internet gay. Cinco frases para evitar en *Grindr*:

1. "VGL" (siglas de very good looking: muy guapo).
2. "Solo masc musc" (masculino y musculoso).
3. "En forma solamente, gorditos no".
4. "Sólo chicos blancos".
5. "Sin la cara en la imagen, ninguna respuesta".

<http://www.papermag.com/2012/02/5_phrases_to_avoid_on_grindr.php> [web] (Consultado el 20 de julio de 2013).

Internet nos exige un modo racional a través de la selección de pareja, lo que rompe la idea de amor como una revelación con la que no contábamos en la vida contra toda voluntad y razón. También apunta:

Si el amor romántico tradicional estaba íntimamente relacionado con la atracción sexual –por lo general, producto de la presencia de dos cuerpos materiales, físicos-, Internet se basa en la interacción textual descorporeizada⁴⁰.

Esta idea de la “descorporeización” es fundamental para entender los nuevos enfoques acerca de la producción de subjetividad y de los cuerpos en la contemporaneidad. Internet potencia una búsqueda racional tanto en el tiempo como en el modo de acercamiento, más allá de la atracción física tradicional. Si bien internet indiscutiblemente ha generado e incrementado nuevas relaciones afectivas, también ha desarrollado una virtualización de los cuerpos a través de fuertes procesos de aislamiento, entre otros podemos citar a los adolescentes japoneses que padecen el síndrome de *hikikomori*, que permanecen encerrados en sus habitaciones jugando con videojuegos, y que solo se comunican con el exterior a través de internet.

1.3.4 EL MALESTAR EN LA ERA DEL CIBERESPACIO

Los índices de suicidio en España en 2014 vienen incrementándose progresivamente desde 2011⁴¹. Y los psiquiatras han alertado que se ha

⁴⁰ Ibid Illouz, 2007. 191.

⁴¹ Ver: Sanmartín, Olga R. “Cada día se suicidan ocho personas en España”. *El Mundo*, 27 de febrero de 2013. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/02/27/espana/1361964219.html>> [texto], Megual, Helena. “Suicidios, la epidemia del siglo XXI”. *El Mundo*, 30 de octubre de 2011 <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/27/espana/1319712105.html>> [texto], Massot Vila, Martí. “Mapa de suicidios desde el inicio de la crisis”. *El Periódico*, 13 de febrero de 2014. <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/mapa-suicidios-crisis-provincias-espana-3095090>>

producido un aumento del 50% con respecto a hace 15 años. Sin duda este dato es un indicador de la transformación social y anímica de la población como consecuencia de la crisis y las políticas de recortes llevadas a cabo por el gobierno en los años recientes. Pero los suicidios están vinculados además con otras razones, que se vienen produciendo en las últimas décadas, y dentro de un conjunto de situaciones que también incluye actos de violencia y agresiones a los otros. Todas estas situaciones pueden relacionarse también con el proceso de virtualización de los cuerpos, donde se reconoce otra genealogía del malestar en relación a los procesos de transformación tecnológica. Franco Berardi nos ofrece una serie de estadísticas y acontecimientos al respecto⁴² :

- 1977 fue para Japón el año de los suicidios juveniles: oficialmente se habla de 784, al que hay que sumar 13 suicidios infantiles durante el comienzo del curso escolar.
- En 1983 un grupo de estudiantes de bachillerato japoneses mató a un grupo de ancianos sin techo en Yokohama.
- En 1999 dos adolescentes que estudiaban en el instituto de secundaria de Columbine (EE.UU) dispararon de manera indiscriminada contra toda la comunidad escolar y mataron a doce de sus compañeros y a uno de sus profesores, los autores de la masacre se suicidaron como desenlace de la misma⁴³.

[texto], Altozano, Manuel. "Los suicidios suben un 11% en 2012 hasta los 3.539, la mayor tasa desde 2005". *El País*, 31 de enero de 2014. <http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/01/31/actualidad/1391166568_897598.html> [texto], "Lista de suicidios relacionados con la crisis" Wiki15M <http://wiki.15m.cc/wiki/Lista_de_suicidios_relacionados_con_la_crisis> [texto], Apezteguía, Fermín. "La crisis provoca en España el 32% de los suicidios y se convierte en su principal causa". *Elcorreo.com*, 27 de septiembre de 2012 <<http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20120928/sociedad/crisis-provoca-espana-suicidios-20120928.html>> [texto] (Consultado 23 de julio de 2014).

⁴² Ver: Berardi, Franco: "Elephant Frágil Psicoesfera". (2006) en <<http://grasalud.blogspot.com.es/2008/01/franco-berardi-frgil-psicoesfera.html>> [texto] (Consultado 23 de julio de 2014).

⁴³ A este dato hay que añadir la larga lista de ataques con numerosos crímenes en colegios, institutos y otros lugares públicos a lo largo de todo el estado norteamericano durante los últimos quince años:

- No hay que olvidar que el atentado de las Torres Gemelas se produjo gracias al suicidio de un grupo de diecinueve jóvenes fundamentalistas islámicos.

Berardi nos habla del desarrollo de una nueva “psicoesfera” caracterizada por una profunda fragilidad. Y nos propone profundizar en los dos fenómenos que la caracterizan: por un lado un fuerte malestar que se lee tras estas oleadas de suicidios y agresiones que acaban con el otro inmediatamente cercano (además de las causas ideológicas o políticas que oficialmente motiven al psicópata y/o al suicida); y por otro lado también de estos acontecimiento se desprende una profunda falta de empatía con el otro.

Berardi relaciona esta fragilidad psíquica con un tremendo potencial tecnológico, a la par que destructivo, lo conecta con la primera generación video-electrónica, que ya ha crecido siempre con ordenadores y videojuegos, lo que es especialmente claro en Norteamérica y Japón (en el contexto norteamericano habría que añadir una antigua tradición de violencia facilitada durante décadas por el libre uso de las armas entre la ciudadanía, gracias a la polémica segunda enmienda de la constitución norteamericana). También se habrían infravalorado científicamente los cambios psico-cognitivos a los que habría tenido que enfrentarse esta primera generación video-electrónica. Una nueva “psicoesfera” invadida con una sobre carga de información durante más de veinte años debido a:

- Una continua sobrecarga nerviosa.
- Una “fractalización” del tiempo laboral y existencial.
- Una incrementación de la inseguridad social por la proliferación de

Masacre de Virginia Tech en 2007, Masacre de Aurora en 2012, Masacre de Connecticut en 2012, entre muchas otras.

comportamientos psicópatas y agresivos, lo que va acompañado de miedo y terror. Y por tanto de nuevos dispositivos de control y vigilancia en nombre de la seguridad (lo que describe la Postdata de Deleuze referenciada).

Una proliferación de toda una industria de psicofarmacología, sedantes, estimulantes, antidepresivos, para combatir el estrés, la ansiedad, la falta de estímulos que no solo es relevante para las nuevas generaciones sino para todo el grueso de la población tal y como analiza Beatriz Preciado, en lo que viene a llamar “régimen farmapornográfico”⁴⁴.

A la par que se produce una pérdida de la sensibilidad, se produce un disciplinamiento hacia nuevas corporeidades y una nueva reconfiguración del tiempo.

El sistema *multitask* de la estructura informática, incorporada por el nuevo sujeto flexible implica una aceleración del flujo informativo. En muchas ocasiones reaccionar, mantener y decodificar el desorbitado flujo de intercambios económicos, afectivos, existenciales produce una crisis de las capacidades de verbalización, dislexia, autismo social, incomunicación...

También se produce un debilitamiento de la memoria, pues la densidad de información hace que sea menor el tiempo que se dedica a la

⁴⁴ El verdadero motor del capitalismo actual es el control “farmapornográfico” de la subjetividad, cuyos productos son la serotonina, la testosterona, los antiácidos, la cortisona, los antibióticos, el estradiol, el alcohol y el tabaco, la morfina, la insulina, la cocaína, el citrato de sildenafil (Viagra) y todo aquel complejo material-virtual que puede ayudar a la producción de estados mentales y psicosomáticos de excitación, relajación y descarga, de omnipotencia y de total control. Aquí, incluso el dinero se vuelve un significante abstracto psicotrópico. El cuerpo adicto y sexual, el sexo y todos sus derivados semiótico-técnicos son hoy el principal recurso del capitalismo postfordista... Si la era dominada por la era del automóvil se denominó “fordismo”, llamaremos “farmacopornismo” a esta nueva economía dominada por la industria de la píldora, por la lógica masturbatoria y por la cadena de excitación-frustración en la que está se apoya. La industria farmapornográfica es el oro blanco y viscoso, el polvo cristalino del capitalismo postfordista. (Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008. 36-37). Al mismo tiempo las estadísticas de alto consumo antidepresivos también son muy esclarecedoras, ver Basteiro, Daniel. “El consumo de antidepresivos en España se duplica en 10 años”. *El Huffington Post*, 21 de noviembre de 2013 <http://www.huffingtonpost.es/2013/11/21/antidepresivos-espana-consumo-decada_n_4315552.html> [texto].

memorización, por tanto la rapidez en el tiempo de exposición impide que la huella que dejan las experiencias en nosotros sea menor. En este sentido quiero recordar la noción de “memoria experienciada” de Andreas Huyssen⁴⁵. Y el propio Berardi nos apunta al trabajo de Eugène Minkowski, psiquiatra que habla en vez solo de tiempo, de la noción de “tiempo vivido”, muy determinado por las ideas de Bergson, que piensa en el tiempo como “duración”, como proyección de una vivencia existencial⁴⁶. También los apuntes realizados sobre los intervalos de tiempo y distancias entre las categorías del primer capítulo resultan aquí muy pertinentes. Minkowski conecta esta idea de tiempo vivido con el sufrimiento mental, de modo que podemos concluir que una parte de la psicopatología contemporánea es una “cronopatía”. Un ejemplo sería el Déficit de Atención e Hiperactividad (TDAH), que se manifiesta en forma de hiperactividad física y en la incapacidad para centrar la atención durante al menos un breve periodo de tiempo. Trastorno que sufren muchos niños y jóvenes. El aumento de velocidad de los estímulos de la información produce un efecto de sobrestimulación en el organismo y en la conciencia, por lo que es lógico relacionar las patologías de la atención con ese aumento de velocidad de la “infoesfera”. Berardi lo atribuye a una imposibilidad entre la incompatibilidad de adaptación entre el ciberespacio y el “cibertempo”⁴⁷. Más

⁴⁵ Huyssen distingue entre la noción de memoria recordada y memoria experienciada, que insiste en la diferencia entre tener la memoria de un recuerdo relatado por otra persona, pero del que uno no ha vivido la experiencia que lo involucra, frente a la memoria que se genera al tener una experiencia. Ver Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003.

⁴⁶ Minkowski, Eugène. *El tiempo vivido*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1973. Bergson, Henri-Louis. “Materia y memoria” En *Obras completas*. México DF: Aguilar, 1959. Y *La evolución creadora*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985. Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.

⁴⁷ El ciberespacio se expande con la velocidad infinita de una red que conecta un número infinito de agentes de enunciación según líneas infinitamente complejas y que no se pueden reducir. El cibertempo, en cambio, no se puede expandir de forma ilimitada porque actúa según los modos y los términos de la materia orgánica. Llamamos cibertempo a la intensidad de la experiencia mediante la cual el organismo consciente puede procesar los datos que le rodean en el ciberespacio. De hecho, el cibertempo es el tiempo mental de la experiencia vivida, es una asimilación lenta de informaciones (Berardi 2008).

allá de que la expansión de la información sea infinita la mente humana sigue leyendo con modelos de tipo secuencial y bajo los métodos de registro y memoria del texto impreso. Sin embargo el cambio tecnológico ha sido mucho más rápido que el cambio cognitivo. Los jóvenes son los que están más afectados por este cambio. Podemos aumentar el tiempo de exposición del organismo a las informaciones, pero la experiencia no se puede intensificar más allá de un cierto límite. La aceleración provoca un empobrecimiento de la experiencia:

El tiempo a disposición para elaborar estímulos nerviosos se ha reducido drásticamente. Puede que por ello parezca como si hubiera disminuido la capacidad empática. El intercambio simbólico entre seres humanos se procesa sin empatía, porque ya no es posible percibir el cuerpo del otro. Para poder percibir al otro como cuerpo sensible, hace falta tiempo, es necesario el tiempo de la caricia y del olisqueo. Y el tiempo para la empatía ya no se tiene, porque la “infoestimulación” se ha vuelto demasiado intensa. (Berardi 2008).

El afecto nos demanda tiempo frente al ritmo acelerado que marcan los tiempos productivos de sistema, de modo que la afectividad y erotismo resultan muy perturbados. Entre las múltiples ansiedades, se desarrolla una ansiedad erótica, que paradójicamente ocasionaría una des-erotización, última consecuencia de la referenciada *Sapientia Sexualis* apuntada por Foucault; así mismo la mezcla esquizoide de hipersexualidad y asexualidad en las “cosmópolis” actuales sería la última versión de la “ampliación del campo de batalla”. Aquí tiene mucho sentido el lema “¡No te masturbes!, ¡no te masturbes! ¡¡¡Haz el amor!!! ¡¡Mi novio es mi revolución!!” de Bruce la Bruce⁴⁸. Ver figuras N° 1-2. Si analizamos el orgasmo como fenómeno psicofísico y sus implicaciones, sabemos que el orgasmo va acompañado por una descarga

⁴⁸ Ver la película *The Raspberry Reich. The revolution is my boyfriend*. Dir: Bruce La Bruce. Int: Sussane Sachsse, Andreas Rupecht y Daniel Batscher. Pecadillo Pictures, 2004. DVD.

física conscientemente percibida en el cuerpo. Esa descarga es una conexión y una comunión con la realidad y la vida. Sin embargo la proliferación del consumo virtual de pornografía hace que el orgasmo se haya sustituido por una serie de excitaciones sin descarga.

En relación a este recorrido sobre el malestar me gustaría referenciar como complemento a este análisis, el video *RL (Real Life)* de María Llopis, en el que la autora explora las posibilidades de estas nuevas subjetividades virtuales desarrolladas en los últimos años, pero en su caso alejándose de su mera identificación con algo patológico, lo que me parece muy pertinente para no estrechar sin más el análisis sobre estas nuevas existencias. Ver figura N°3. El mismo Berardi en su análisis hace una descripción de la complejidad del asunto. El video de Llopis, a modo documental, hace un seguimiento de la vida de una mujer *hikikomori* que vive a través del cuerpo de varios avatares en *Second Life* desarrollando una sexualidad *queer*, lesbiana y transgresora como ella misma manifiesta, vive y siente. La protagonista nos explica que la seducción erótica en su vida y prácticas se va desvinculando del contacto sexual y se convierte en pura estimulación estética, impidiendo la descarga física del orgasmo, pero en este caso no es vivido como algo negativo o patológico, sino como una posibilidad de existencia crítica, lo que se viene denominando como prácticas radicales de “metasexo” o “cybersexo”⁴⁹.

⁴⁹ Ver: <<http://www.mariallopis.com/portfolio/rl-real-life-2/>> [web] (Consultado el 20 de julio de 2013).

1.3.5 EL SIDA: LA INSTAURACIÓN PERPETUA DEL MIEDO AL CONTACTO

Es imprescindible añadir a esta genealogía del malestar uno de los fenómenos que en paralelo acompañó en los últimos treinta años a todos los procesos de transformación de la “psicoesfera” emocional, condicionándoles de una manera determinante: la pandemia del VIH. Generó una catástrofe emocional, de dimensiones incalculables, alojando y produciendo en el subconsciente colectivo y en las generaciones jóvenes un miedo al contacto. Sin ninguna duda el VIH trastocó por completo el imaginario erótico y reconfiguró las relaciones sexuales.

Como reacción al VIH sin embargo aparecieron importantes y referenciales experiencias de resistencia ante la vida y las consecuencias de los nuevos capitalismos. El rigor de recopilación y los análisis de Ann Cvetkovich son muy importantes en este sentido⁵⁰. También son fundamentales las aportaciones y los escritos de Douglas Crimp que señala algunas de las cuestiones que determinan la importancia de la crisis del VIH, al igual y tal y como hemos visto con la precariedad, la precariedad y las consecuencias del VIH instauran nuevos comportamientos de carácter ontológico en el sujeto contemporáneo.

Douglas Crimp insiste en que después de la crisis del VIH la identidad o la subjetividad estigmatizada de las relaciones homosexuales y de las parejas homosexuales reactivó la asimilación de la construcción de la relaciones homosexuales en función de procesos de mimetismo de las parejas

⁵⁰ Ver: Cvetkovich, Ann. *Archive of Feeling, Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press, 2003.

heterosexuales⁵¹. Lo que las somete a cierta relación o identificación de orden psicológico melancólico, al identificarlas con lo que no puede ser y con lo que ya ha sido rechazado. Esta psicología melancólica sustentada en una supuesta pérdida esconde una profunda homofobia escondida en el proceso de asimilación:

La asimilación implica un deseo de aproximar un ideal a que uno ya ha fracasado, extraña una identificación con la propia designación como sujeto fallido. La elección de asimilación - piel, la máscara heterosexual - es claramente sobre el apoyo a la violencia "heteronormativa" que distingue entre vidas legítimas e ilegítimas...⁵²

Al mismo tiempo una primera identificación de todas las muertes por el VIH con el sujeto homosexual ha hecho que los activismos LGTB y *queer* hayan sido ligados a la política del dolor o del duelo, puesto que las quejas se vinculan con todas las pérdidas. Pero Crimp ve crucial un momento que se dio en los procesos de politización de dolor y que fue crucial para el activismo en torno al VIH: transformar el luto en militancia. En este sentido han sido muy eficaces estos procesos de militancia que han generado la conciencia del dolor o el luto como objeto compartido, insistiendo en que la pérdida no es "nuestra pena", como comunidad *queer*, sino que es una pena compartida por todos los ciudadanos, es una pérdida compartida por toda la nación, estado o comunidad.

Lo que también se ha puesto en evidencia a partir de situaciones como la gestión del luto tras el atentado del 11 de septiembre en New York, donde los sectores *queer* han alzado la voz para no convertir en dolor en una propiedad privada sino en algo compartido entendiendo el nivel de similitud con

⁵¹ Ver: Crimp, Douglas; *Melancholia and Moralism - Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

⁵² Ibid Crimp 2002. 6.

sus procesos anteriores con respecto al VIH y para no incurrir en nuevas trampas de carácter identitario⁵³.

En esta dirección en el contexto español es imprescindible el trabajo del artista Pepe Espaliú, fallecido en 1993 a causa del VIH. A partir de ser consciente de padecer la enfermedad su trabajo artístico se inscribió dentro de estas lógicas de la resistencia, pero como se desliza de sus palabras su consciencia de cómo activar desde el amor y el cuidado otra forma de estar en el mundo serán determinantes para dar otra dirección a las políticas de resistencia.

No, yo creo que lo que predomina todavía es la lucha, la rabia, la indignación. En mi caso, eso es un poco distinto debido a que en obras mías anteriores he utilizado parámetros que aludían al amor (...) En ese sentido, ha habido en mi trabajo una continuidad. Trato, en ese orden de cosas, de insertar el SIDA como otra forma que adquiere el amor. Pero se trata de un caso específico influido por cómo yo vivo el día a día, con mis amigos, con la gente que tengo a mi alrededor⁵⁴.

Su proyecto *Carrying* así lo atestigua, una acción realizada primero unos meses antes en San Sebastián y posteriormente el 1 de diciembre de 1992 en las calles de Madrid, el propio Pepe Espaliú era transportado por distintas parejas de personas que se iban turnando en un amplio recorrido por distintas partes de la ciudad. Ver figura N°4.

Tampoco quiero dejar de citar aquí las aportaciones de la investigación de Aimar Arriola y Nancy Garín en torno a las prácticas de militancia y archivos sobre el VIH en España y Chile... Ambos autores desarrollan la noción de “contra-archivo” que trata de poner evidencia la doble marginalidad en un contexto ya marginado a algunos sujetos olvidados. Estos sujetos han sido

⁵³ Ver Ahmed, Sara. *The cultural politics of emotion*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2004. 160-61.

⁵⁴ Ver: Aliaga, Juan Vicente “Entrevista a Pepe Espaliú”, en Aliaga, Juan Vicente y José Miguel G. Cortés. *De amor y rabia. Acerca del arte y del Sida*. Valencia: Universidad Politécnica, 1993. 135-36.

desplazados por la permanente posición de centralidad reivindicada para Pepe Espaliú en el caso español, cuando precisamente lo que estas prácticas, incluyendo la del propio Espaliú, han ido encaminadas a generar una conciencia colectiva que rompiese determinadas jerarquías de índole individual e incluso hagiográfica⁵⁵. Arriola y Garín reivindican la existencias de grupos, individuos y artistas vinculados a las militancias y a la creación de archivos documentales sobre estos procesos tanto en España y Latinoamérica como Gloria Camiruaga y Yeguas del apocalipsis, Francisco Copello, Rafael França, Guillermo Moscoso, Carrying Society/Prospecciones Urbanas S.A., Las Pekinesas (Miguel Benlloch, Tomás Navarro y Rafael Villegas), Virginia Villaplana y Liliana Couso (con LSD), Águeda Bañón o Pepe Miralles. Todos ellos aportaron legados importantes y reivindicables frente a los relatos que insisten en conformarse con versiones oficiales sobre el dolor, lo que reedita la identificación unidireccional, privatización o la asimilación del dolor con un grupo o unos individuos muy determinados.

1.4 TRABAJO AFECTIVO/VALOR-AFECTO

En la genealogía de cómo el capitalismo regula el afecto o qué valor le otorga, son muy claras las apreciaciones de Toni Negri, las relaciones entre valor y afecto han estado integradas en un proceso macroeconómico y se han

⁵⁵ Ver Arriola, Aimar y Nancy Garín, “Ficciones globales, luchas locales (o distribución de tres documentos de un contra-archivo del sida en construcción)” en http://www.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/ficciones_globales_luchas_locales_o_distribucion_de_tres_documentos_de_un_contra_archivo_del_sida_en_construccion [web] (Consultado el 17 de noviembre de 2014). Y ver “El video como contra-archivo del sida” en <http://www.museoreinasofia.es/actividades/video-como-contra-archivo-sida> [web] (Consultado el 20 de julio de 2013).

mantenido siempre invisibles⁵⁶. Ha habido dos casos especialmente modélicos: El primero es el trabajo doméstico, siempre realizado por las mujeres, sin establecerse ningún salario oficial desde los estados para esta tarea; había un pago directo o indirecto por parte del padre o del hombre que ejercía de cabeza de familia⁵⁷. El valor es aquí apropiado y extraído directamente del afecto de las mujeres⁵⁸. El segundo caso es el de la llamada “economía de la atención”, que ya no se inscribe como el caso del trabajo doméstico en una economía clásica, sino que pertenece a una economía postmoderna. Y en este caso directamente el trabajo y su valor es extraído del afecto del propio sujeto.

En el momento presente, aunque el trabajo afectivo nunca estuvo completamente excluido del capitalismo como vimos con Illouz, los procesos de transformación de la economía citados a lo largo de las últimas tres décadas han reconfigurado la posición del trabajo afectivo, de modo que genera directamente capital y lo hace en muchas ocasiones desde posiciones privilegiadas. El trabajo afectivo es un aspecto más del llamado trabajo inmaterial, que tiene un rol dominante sobre las otras formas productivas en los nuevos capitalismos. Nos dice Hardt que la producción se ha tornado comunicativa, afectiva, a un nivel de las relaciones humanas, aunque siempre esté dominado por el capital, “aquí la división entre economía y cultura empieza a desaparecer”. Las relaciones afectivas dan forma a la relación entre mercancía

⁵⁶ Ver Guattari, Félix y Toni Negri. "Valor y afecto" en *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*. Madrid: Akal, Colección Cuestiones de Antagonismo, 1999. <<http://www.nodo50.org/pretextos/Toni%20Negri5.html>> [texto] (Consultado el 20 de julio de 2013). Ver también Lazzarato, Maurizio "Immaterial Labour", en Michael Hardt y Paolo Virno (eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, 132-146 [véase en castellano] Lazzarato, Maurizio y Antonio Negri, "Trabajo inmaterial y subjetividad", *Brumaria. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. 7 (2007).

⁵⁷ Es interesante recordar las luchas desarrolladas en el Reino Unido con el Movimiento de Liberación de las Mujeres en los 60 y los 70 para reivindicar el *wages for housework*, un salario para las amas de casa desde los estados.

⁵⁸ En 2007 produce *La pasión discreta, un video homenaje a mi propia madre* que reconoce esta genealogía afectiva en la generación de mujeres que fueron madres entre los 50 y 80 en España. *La pasión discreta* (2007) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

y quién la produce y la consume⁵⁹.

Además de los dos ejemplos dados, podemos decir que los servicios sanitarios se fundamentan en componentes asistenciales y afectivos, y después de los análisis del capitalismo cognitivo está claro que tanto la industria del espectáculo como las industrias culturales se basan en la manipulación y la creación de afecto. Dentro de las industrias del espectáculo y la cultura muchas veces la presencia del trabajador es virtual, pero esta característica no la hace menos real. En estas industrias son muy importantes valores como la presencia y la proximidad, generándose mucho trabajo y desarrollo de estrategias en relación a ambas. En cuanto a la economía de la atención, por un lado están todos los trabajos de los cuidados del cuerpo destinados a restablecerse el incipiente ritmo productivo de las sociedades capitalistas, su estrés, y muchas veces las patologías del ánimo (depresión, ansiedad...), gracias a un ejército de masajistas, trabajadores de *spas*, balnearios, gimnasios, etc... Podemos hablar del desarrollo de una industria de los cuidados en torno a la proliferación de complejos de reposición, cuidado y construcción del cuerpo. Esta industria se desarrolla en paralelo a la llamada “cultura del gimnasio”. Y por otro lado están toda una serie de trabajos encaminados a poner en valor la efectividad de la empresa a través del uso de la afectividad, todo el personal de los llamados departamentos de atención al cliente (psicólogos, tele-operadores, etc...).

También es importante en relación a esta nueva visualización del trabajo afectivo analizar el desplazamiento hacia una visualización particular de una nueva dimensión del trabajo doméstico. A partir de la incorporación máxima,

⁵⁹ Ver: Hardt, Michael. “Affective labor”, en *P2P Foundation* (2006) <http://p2pfoundation.net/Affective_Capitalism#Michael_Hardt_on_Affective_Labor> [texto] (Consultado el 23 de julio 2014).

después de los años 80 de la mujer occidental al mundo laboral, se genera una oferta laboral para las mujeres migrantes de distintas partes del planeta, para que se ocupen de cuidar de los niños de las mujeres occidentales mientras ellas están cumpliendo su horario laboral. En el caso de España en los últimos 15 años casi todas las empleadas de hogar son de origen latinoamericano, del sur global o de la Europa del este. La situación es muy controvertida pues las dos mujeres implicadas se relacionan mediante lo que se ha denominado “vínculo de explotación”, y el trabajo de ambas se ve afectado por los afectos de ambas mujeres⁶⁰. Mientras las mujeres occidentales dejan de pasar tiempo con sus hijos por razones laborales, las mujeres migrantes muchas veces dejan a sus hijos con los abuelos en sus países de origen, por razones económicas y de las estrictas leyes europeas y norteamericanas de regulación y control de la inmigración. Les resulta imposible llevarse a sus hijos con ellas, y además porque no podrían ocuparse de ellos. Se produce así una situación de abandono para garantizar una posible mejora de las condiciones de supervivencia. Paradójicamente el afecto de estas mujeres se convierte en un valor de cambio en beneficio de los niños occidentales, a la vez que se produce un alejamiento de sus hijos de las propias madres occidentales y mientras la ausencia en el lugar de origen de las migrantes es y será el motivo de numerosos traumas en los hijos abandonados por la falta o ausencia de afecto. Esta falta se tratará de mitigar por las constantes llamadas de teléfono y las conexiones de *Skype*, con la consiguiente virtualización y “descorperización” de la experiencia afectiva en la relación materno-filial.

⁶⁰ Ver Romero, Mary. *Maid in the U.S.A.* London; Routledge, 1992.

Al mismo tiempo que hablamos de un proceso de visualización, este proceso va acompañado de un proceso de devaluación. Las teorías y movimientos feministas postmarxistas ligan la devaluación a un proceso de “feminización y racialización del trabajo”. Es muy claro como la red internacional de migrantes ejerciendo de empleadas de hogar en occidente, o con el hecho de que el mayor número de personas empleadas en la tele-atención telefónica, en la economía de la atención y los cuidados por lo general sean mujeres⁶¹. Se alerta de las consecuencias de este proceso de feminización que no solo empeora los derechos laborales de las mujeres, sino que lejos de abandonar la vieja asociación reaccionaria de lo pasivo con lo femenino la reafirma. También confirma que el trabajo doméstico está mal pagado, no porque no sea productivo, sino porque es realizado por sujetos que se consideran inferiores y que no se corresponden con el sujeto hegemónico, lo que ratifica el funcionamiento de las lógicas hegemónicas del capitalismo globalizado⁶².

Al mismo tiempo es importante vincular este proceso a lo que Anibal Quijano analiza como “colonialidad en trabajo”, pues más allá de los procesos acelerados de globalización de los últimos veinte años, la estructura de la relación centro-periferia no se ha alterado a escala global como nos insisten los

⁶¹ Ver Gutiérrez Rodríguez, Encarnación. “Valor afectivo. Colonialidad, feminización y migración”, en *EIPCP 11* (2010) <<http://eipcp.net/transversal/0112/gutierrez-rodriguez/es>> [texto] (Consultado el 28 de julio de 2013).

⁶² Respecto a este fenómeno son muy relevantes las investigaciones y análisis realizados en el contexto norteamericano por Barbara Ehrenreich y Arlie Russell Hochschild. Ver: *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*. Ehrenreich, Barbara y Arlie Russell Hochschild (editores). New York: Henry Holt and Company, 2004. Así mismo son fundamentales las aportaciones de un proyecto crucial que ya hemos citado en el primer capítulo, *Precarias a la Deriva*, y de Vega Solís, Cristina. *Culturas del cuidado en transición*. Barcelona: UOC (Universitat Oberta de Catalunya), 2009. También son relevantes algunos de los capítulos sobre las empleadas de hogar en *Affective Turn: Theorizing the Social*. Justamente este el primer compilado de textos que explicita el llamado giro afectivo en las ciencias sociales a partir de la segunda mitad de la última década. Un giro muy importante para Michael Hardt, que acredita en un texto de introducción a todos los artículos de esta compilación. Ver: VV.AA. *Affective Turn: Theorizing the Social*. Patricia Ticinê (editora). Durham, Estados Unidos: Clough Duke Univ Pr, 2007.

pensadores de las teorías decoloniales⁶³. Encarnación Gutiérrez nos remite al concepto de “asincronía” de Marx, que asegura la existencia paralela de dos periodos temporales que ocurren el mismo lugar. Es decir más allá del cambio de paradigma productivo del capitalismo cultural, cognitivo, que instauró la producción inmaterial, no podemos olvidar que conviven los dos modos productivos material e inmaterial. Y lo hacen con muy desiguales repartos por los continuados procesos de deslocalización de la producción material emprendidos por occidente en los últimos diez años. Si bien es cierto que en plena crisis este fenómeno se ha revelado como un grave problema especialmente para Europa.

Al haberse convertido el trabajo afectivo en un agente nuclear de los nuevos sistemas de producción, son fundamentales algunas de las revisiones sobre los conceptos de biopoder y biopolítica de Maurizio Lazzarato⁶⁴. Fue Michel Foucault quién utilizando el concepto de biopolítica vaticinó lo que hoy resulta evidente en las políticas de los estados nación: “[...] la «vida» y lo «viviente» son los retos de las nuevas políticas económicas”⁶⁵. Nos habla de cómo la vida entra en la política con el surgimiento del capitalismo, después del siglo XVIII, los “dispositivos de saber y poder” van a tener en cuenta los procesos de la vida y van a generar toda una serie de mecanismos de regulación y control de los mismos para garantizar que los cuerpos sean productivos para el sistema. Para Foucault esto supone un cambio radical, la biopolítica es la forma de gobierno de una nueva dinámica de las distintas fuerzas que generan y comunican relaciones de poder entre ellas, las políticas

⁶³ Ver Quijano, Anibal. “Colonialidad del poder: Globalización y Democracia”, (2001) en <<http://www.rrojasdatabank.info/pfpc/quijan02.pdf>> [texto] (Consultado 28 de julio de 2013).

⁶⁴ Ver Lazzarato, Maurizio. “Del biopoder a la biopolítica.” *Multitude* 1, (2000). <<http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>> [texto]

⁶⁵ Ver Foucault, Michel. “La voluntad de saber”. En *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1998. 165- 194.

de los estados-nación desde la modernidad han estado sujetas a este régimen biopolítico. El control de las sociedades desde el estado no se hace sólo a través de la ideología o con el ejercicio de la autoridad, sino fundamentalmente gracias al control de los cuerpos. Por tanto, las relaciones entre política y vida serán determinantes, por la gestión de la regulación de la vida y la cultura, que serán prioritarias para distinguir entre aquellos individuos que son sanos, productivos y responden a los parámetros del sistema y los que no. Se producirán mecanismos de distinción y marginalización mediante premios y castigos. Estos mecanismos de control acabarán siendo internalizados por los individuos de manera que el control resulte muy eficaz, y también sofisticado y complejo al emanar de ellos mismos gracias a sus conciencias, afectos y emociones. Esta condición otorga a todo una estructura biopolítica. Se establece una clasificación de los cuerpos en función de unas condiciones de normalidad, de si son sanos o no, y también en función de si encajan en la estructura “heteronormativa” reproductiva que pueda perpetuar la especie. Supone la fundación de los parámetros de normalización médico científicos de los cuerpos, quién no entre dentro de estos parámetros será un desviado o pervertido. Sin embargo para Foucault esta entrada de la vida en la política y en la historia tiene a pesar de todo una dimensión positiva, pues implica pensar una nueva ontología desde el cuerpo y desde sus potencias⁶⁶. Esto implica

⁶⁶ Ver Foucault, Michel. “Nacimiento de la biopolítica.” *Curso del College de France 1978-1979*, ed. Michel Senellart, Buenos Aires/ México D.F: Fondo de Cultura económica, 2007. Ver también *Dits et Écrits*. Tome IV. París: Gallimard, 1994. Para una precisión y relectura de la concepción biopolítica también es muy relevante ver Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010. Federici presenta un desarrollo interesante que liga el origen del capitalismo con la tortura y la opresión de la mujer, pero también lo sitúa y relaciona la crisis de la peste negra en el medievo, la define como una respuesta de carácter biopolítico que desarrollaron las élites de los estamentos sociales más altos y minoritarios con ánimo de regular y controlar el trabajo del resto de la población, que se desenvolvía en una actitud laxa y difusa producida por el caos producido por la peste, las primeras estructuras mercantiles y principio del capitalismo sirvieron para regular no solo el trabajo de la población sino también sus vidas. Así mismo es interesante como Federici explica cómo se produce un reforzamiento del capitalismo con toda crisis, pues la matriz originaria del capitalismo es depredadora y en

pensar un “sujeto político como un sujeto ético” frente a la tradición del pensamiento occidental que desarrolló la teoría del “sujeto de derecho”, como vimos con Young en relación a la revisión del concepto “cívico público” de Rosseau.

La entrada de la vida en la historia establece una nueva relación entre ontología y política. De hecho la economía como gobierno de la familia y la política como gobierno de la polis se acaban integrando una en la otra. Y con el giro neoliberal podemos constatar una supremacía de la economía sobre la política, hasta una desaparición del verdadero sentido de lo político. Foucault se fundamenta en una crítica a Marx y la economía política por reducir las relaciones entre fuerzas a las relaciones entre capital y trabajo, entendiendo que estas relaciones no son simétricas y binarias en todas las dinámicas sociales y todas las relaciones de poder. Por eso una de las preguntas clave que han puesto en el foco de atención los pensadores postmarxistas es el asunto del valor y ¿cómo se produce el valor? Encarnación Gutiérrez citando a Gayatri Chakravorty Spivak, nos explica que el valor está caracterizado por una doble dimensión que aparentemente resulta contradictoria: por un lado sustancia y consolidación, y por otro fluidez y dispersión⁶⁷. La primera se refiere al devenir histórico y su carácter ontológico y la segunda se refiere a la naturaleza transgresora rizomática, y está determinada por un infinito flujo de acontecimientos, procesos y relaciones sociales, lo que rompe la lógica binaria

convivencia con la crisis, pues el mismo capitalismo nació con una crisis. La autora argumenta en contra la teoría de la acumulación primitiva de Karl Marx –para este autor la acumulación primitiva era precursora del capitalismo– y sin embargo Federici defiende que la acumulación primitiva es una característica fundamental y básica del capitalismo ya que el capitalismo, con el fin de perpetuarse, requiere de una infusión constante de capital expropiado. Y en relación a la gestión de la vida y la muerte en el momento contemporáneo ver también: *Beyond Biopolitics: Essays on the Governance of Life and Death*. Tinetto Clough, Patricia y Craig Willse, (Editores). Durham: Duke University Press, 2011.

⁶⁷ Ver Chakravorty Spivak, Gayatri. “Scattered speculations on the question of value” *Diacritics*, 15.4 (1985). 89.

marxista. Cabe preguntarse entonces quién, cómo y con qué habilidades sociales y emocionales se da o se quita valor a algo o alguien. El problema político fundamental de la modernidad no está en un poder único y soberano, sino en una multitud de fuerzas que actúan y reaccionan entre ellas según relaciones de obediencia y mando. Se producen cadenas infinitas de saber, poder y control sobre los otros que emanan de nosotros mismos, en las relaciones de poder entre padre e hijo, profesor-alumno, médico-paciente, obrero-patrón, mandatario-ciudadano, instruido-analfabeto...

En este sentido nos encontramos ante un aparato de poder soberano impotente y *ciego*, pues precisamente la potencia fundadora ya no está del lado del poder sino del lado de las fuerzas que forman *el cuerpo social*, pero en estas características reside su fuerza:

Que el poder soberano es imponente y ciego no significa, de ninguna manera que haya perdido su eficacia: su impotencia es ontológica. Desde este punto de vista no hacemos ningún favor al pensamiento de Foucault cuando describimos su trayectoria en el análisis de las relaciones de poder como una sucesión y sustitución y sustitución de los diferentes dispositivos, ya que el dispositivo biopolítico no reemplaza la soberanía, pero desplaza su función volviendo aún más agudo el problema de su fundación⁶⁸.

Foucault entiende que el concepto de “resistencia” juega un papel crucial en todas estas dinámicas y relaciones de poder. Y Lazzarato gracias a Deleuze nos proporciona algunas preguntas clave en relación a esta nueva configuración política:

¿Cómo aprehender estas relaciones de poder infinitesimales, difusas, heterogéneas, para que no se resuelvan en dominación o en fenómenos de resistencia? ¿Cómo esta nueva ontología de las fuerzas puede dar lugar a procesos de constitución políticos inéditos y a procesos de subjetivación independientes?⁶⁹.

⁶⁸ Ibid Lazzarato 2000.

⁶⁹ Ver Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.

Con estas preguntas se dirige el análisis a la importancia de generar otra política que no mantenga la teoría del “sujeto de derecho” lo que implica analizar de manera muy rigurosa los dispositivos de poder, y partir de su constitución, aunque sea biopolítica” así como de las dinámicas de fuerza y de la propia de libertad de los sujetos, y no de las instituciones, pues si partimos de las instituciones volvemos a la vieja noción de poder. Por tanto es muy importante hablar de relaciones de poder antes que de poder, aquí la idea de conducir los comportamientos de los otros es clave, lo que Foucault denomina “acción sobre acción”. Por tanto el poder sería la capacidad de estructurar el campo de acción del otro, de intervenir en el dominio de sus acciones posibles, pero Foucault aclara: “Yo no he querido decir que estamos siempre atrapados, sino al contrario que somos siempre libres. Finalmente que hay la posibilidad de transformar las cosas”⁷⁰.

En este sentido matiza que para las minorías (él habla de los homosexuales), la relación entre creación y resistencia es fundamental, pues es una cuestión de supervivencia política, no solo se trata de defenderse o resistir, “sino crear nuevas formas de vida, crear una cultura. Nosotros debemos afirmarnos y afirmarnos no sólo en tanto que identidad, sino en tanto que fuerza creadora”⁷¹. De modo que Lazzarato nos emplaza a establecer una división conceptual y política entre biopoder y biopolítica, “dar un vuelco del biopoder a la biopolítica”⁷², desarrollar una arte de gobernar en la producción de nuevas formas de vida.

⁷⁰ Ibid Foucault, 1994. 740.

⁷¹ Ibid 736.

⁷² Ibid Lazzarato, 2000.

En relación a esta argumentación es importante citar a Slavoj Žižek⁷³. Este autor introduce en los procesos de resistencia y creación la pertinencia de la noción de fantasía a través de las referencias del psicoanálisis de Lacan, y pone en evidencia algunas cuestiones que Foucault parece hubiera dejado de lado a este respecto:

Žižek distingue por un lado, la conexión foucaultiana entre poder y resistencia, y por otro, lo que entiende como “transgresión intrínseca”. En su análisis parte de la matriz de las posibles relaciones entre ley y transgresión. La más elemental es la mera relación de exterioridad, de oposición exterior, en la que la transgresión se opone directamente al poder y supone una amenaza para él. Por tanto la transgresión pivota en torno al límite que traspasa: sin ley no hay transgresión; la transgresión necesita un límite para poder afirmarse. Y Žižek nos dice:

Por supuesto Foucault, en el primer volumen de la Historia de la sexualidad, rechaza ambas hipótesis y sostiene el carácter absolutamente inmanente de la resistencia al poder. Sin embargo lo que la “transgresión intrínseca” pone de manifiesto no es solo que la resistencia sea inmanente al poder y que poder y contrapoder se engendren mutuamente; no solo es que el propio poder genere un exceso de resistencia que ya no puede dominar, ni que -en el caso de la sexualidad- la “represión” disciplinaria de una investidura libidinal erotice el propio acto represivo, (...).

Hay que radicalizar el último argumento: el propio constructo del poder está escindido en su interior pues para reproducirse e incluir a su Otro ha de apoyarse en el exceso extrínseco que le sirve de base. Cabe expresar la misma idea recurriendo al lenguaje hegeliano de la identidad especulativa: el poder es siempre ya su propia transgresión; si pretende ser eficaz, ha de apoyarse en algo así como suplemento obsceno. Por ello, no basta con afirmar, siguiendo a Foucault que el poder está inextrínsecamente ligado al contrapoder, que lo engendra y a su vez esté condicionado por él: conforme a una lógica autoreflexiva, la escisión afecta al propio constructo del poder, lo escinde desde dentro de modo que el acto de autocensura es consubstancial al ejercicio de poder. Además, no basta con afirmar que la “represión” de un contenido libidinal determinado erotiza retroactivamente el propio acto de la “represión”: esa “erotización” del poder no es un efecto secundario de su manifestación en ese objeto, sino su fundamento repudiado, su “crimen constitutivo”, el acto fundador

⁷³ Žižek, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal, 2011.

que ha de quedar en la sombra para que el funcionamiento del poder sea eficaz⁷⁴.

Zizek se sirve de numerosos ejemplos para justificar su argumento contestando a diversas preguntas que ponen en evidencia diferentes conflictos de poder, por ejemplo “¿por qué la comunidad militar se niega tan encarnizadamente a aceptar homosexuales en sus filas?”, este autor nos indica que solo hay una respuesta, no es porque la homosexualidad sea una amenaza para la economía libidinal fálica y patriarcal sino porque la comunidad militar se basa en una homosexualidad frustrada y repudiada⁷⁵.

Zizek concluye que el orden simbólico público cuenta con un soporte “fantasmático” que se materializa en reglas no escritas y que pondría en evidencia la vulnerabilidad del sistema y por tanto “lo verdaderamente subversivo no es hacer caso omiso a la letra explícita de la ley en nombre de las fantasías que subyacen en ella, sino atenerse a dicha letra para ir en contra de la fantasía en la que se cimenta.” Lacan nos invita “a atravesar la fantasía”, a realizar actos que pongan en suspenso el marco “fantasmático” de las reglas no escritas para poder elegir libremente, pero hemos de ser conscientes de que las consecuencias muchas veces pueden ser catastróficas. La fantasía pone límites al abanico de posibilidades, pero al mismo tiempo mantiene falsa la apertura⁷⁶.

⁷⁴ Ibid Zizek, 2011: 36.

⁷⁵ Ibid 33.

⁷⁶ Ibid 39.

CAPÍTULO 2

ALGUNOS CASOS DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS QUE ABORDAN EL MALESTAR AFECTIVO DEL NEOLIBERALISMO.

En el capítulo anterior apoyándome en distintas corrientes de pensamiento he establecido un estado de la cuestión sobre la noción de malestar neoliberal, acerca de sus implicaciones y consecuencias sociales, culturales y políticas, pero fundamentalmente de cómo este fenómeno ha ido transformando el compartimento emocional y afectivo de la mayor parte de la población en occidente.

Bajo este epígrafe y en conexión con lo hasta ahora argumentado abordaré cómo las prácticas artísticas contemporáneas se han confrontado con este asunto. Para ello presentamos una selección de trabajos artísticos que tienen orígenes y planteamientos estéticos bien diferenciados, todos ellos se articulan en torno a todas o algunas de estas tres motivaciones:

- La urgencia de abordar las problemáticas del malestar neoliberal desde posiciones críticas.
- La necesidad de ofrecer otros espacios donde reconfigurar y repensar el contacto de los cuerpos con todas sus implicaciones.
- La importancia de pensar otras estrategias de representación para conflictos emocionales y afectivos, o bien para otras formas de afectividad y deseo no toleradas o legitimadas por los procesos de normativización de las subjetividades.

No es un recorrido exhaustivo de todo el trabajo de cada uno de los artistas reseñados, sino el recorrido por algunas obras de cada uno de ellos que aquí agrupadas son pertinentes y nos sirven para apuntar sistemas de producción artística que adelantan y generan metodologías creativas clave en el desarrollo de los casos analizados en los capítulos 4 y 5, que son propiamente el objeto de estudio de esta investigación.

2.1 CUERPOS EN OTRA POSICIÓN AFECTIVA DE INTERACCIÓN. DOS ANTECEDENTES

Tanto el trabajo de Helio Oiticica como el de Lygia Clark están encajados dentro de una extensa genealogía de prácticas artísticas críticas con el sistema vigente, pertenecen a ese grupo de intelectuales que adelantaron las consecuencias y peligros de la deriva neoliberal, así como de la configuración emocional y relacional que establecía el culto al individualismo propio de las sociedades capitalistas. Al mismo tiempo una parte muy relevante del trabajo artístico de ambos se configura como antecedente fundamental de la exploración y experimentación con nuevos espacios para reconfigurar y repensar el contacto de los cuerpos. También son un referente clave de todas las implicaciones que esta reconfiguración podría traer desde una perspectiva social, pero también en lo que respecta a nuevas formas de materialidad y distribución del objeto artístico. A continuación se apuntan aquellos trabajos en los que ambos específicamente problematizaron y generaron otros espacios de contacto:

2.1.1 EDÉN (1969). HELIO OITICICA

Es una gran instalación que el artista brasileño realizó en la Whitechapel Art Gallery de Londres durante un periodo de tiempo que residió en el Reino Unido a finales de los 60. El espectador entra en un gran espacio en el que se encuentra lugares y superficies diferentes por los que transitar, puede caminar descalzo o también puede tumbarse. Se han utilizado distintos elementos y materiales como agua, tierra, arena, gomaespuma, telas, etc... La intención es ofrecer al espectador una experiencia sensitiva a través del contacto de su propio cuerpo y piel con todas las superficies, texturas y espacios que pueden usarse y manipularse. Ver figuras N° 5-14¹.

Como apunta Max Hinderer como trasfondo por parte de Oiticica hay un homenaje e identificación explícita con las ideas y el espíritu de *Tropicália*, un movimiento cultural en Brasil surgido a finales de los años 60, que tan pronto como se consolidó como movimiento nacional popular con proporciones políticas, las autoridades estatales comenzaron a tomar acciones en contra del mismo². Muchos miembros de la oposición fueron voluntariamente al exilio para escapar de la represión en constante aumento de las autoridades del régimen brasileño. El contexto de la música fue el más fértil para el desarrollo de *Tropicália*. Muchos amigos cercanos y artistas relacionados con Oiticica iban y venían continuamente entre los diferentes países y ciudades como París, Londres, Nueva York, artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Waly

¹ No es fácil encontrar imágenes de la instalación. Las mejores imágenes que se documentaron de esta obra pueden ser vistas en el documental del sobrino del artista César Oiticica Filho titulado *Helio Oiticica* de 2013.

² Hinderer Cruz, Max Jorge. "TROPICAMP: Some Notes on Hélio Oiticica's 1971" *Afterall* 28 (2011) <<http://www.afterall.org/journal/issue.28/tropicamp-pre-and-post-tropic-lia-at-once-some-contextual-notes-onh-lho-oiticica-s-1971-te>> [texto].

Salomón, Torquato Neto, Glauber Rocha, Júlio Bressane, Jorge Mautner y Lygia Clark, entre otros. De hecho Caetano Veloso o Gilberto Gil a principios de 1969 fueron encarcelados durante varios meses en Brasil. Tras su paso por la cárcel, los dos músicos huyeron a Londres, y coincidieron en el Reino Unido con Helio Oiticica. La conexión con *Tropicália* es clave pues en *Edén Oiticica* además introdujo uno de sus *Penetrables*, *PN5 – Gil*, y la obra *Tienda de Caetano* (1969). Hinderer apunta al respecto:

Con ella a los espacios ofrecidos de vivienda, se sumaba la construcción literalmente de una tienda de campaña en la que se podían leer revistas y podían escucharse cintas de música. Por lo tanto, añadió a la experiencia del exilio político la alienación experimental de la disposición estética del visitante³.

Es decir se ofrecía al espectador un espacio de pura experimentación en el que perderse, en el que poder entrar en otros estadios para alojar el cuerpo, posiblemente bien diferenciados de los normativizados protocolos a la hora de estar en un espacio público, algo también inédito hasta el momento en los espacios museísticos o de las galerías de arte. El espectador podía abstraerse en un juego con los materiales, en una experimentación con las posiciones de su cuerpo, con la percepción de los materiales. Había posibilidades infinitas gracias a los desarrollos lúdicos insinuados por el artista, ya que era posible interactuar con el espacio y con todos los elementos que lo configuraban realizando acciones que se entendían como propias de otros contextos o situaciones, acciones que no eran propias de los espacios museísticos o de galerías de arte, de modo que al ejecutarse en estos espacios proveían de otra manera de estar en estos lugares, otro tipo de contacto y de movilidad. Se introducía cierta perspectiva de juego: como caminar con los pies descalzos

³ Ibid Hinderer, 2011.

por agua, arena, tierra, tocar distintas texturas... Introducirse y ocultarse en tiendas, cubículos y espacios vacíos contruidos con telas, etc... Las acciones que le eran permitidas a los niños en determinados espacios educativos o lúdicos también eran posibles para los adultos en el espacio de Oitica, se producía así desplazamiento desde la lógica corporal asumida a través del control y la contemplación hacia otras situaciones y comportamientos no experimentadas antes en el museo.

2.1.2 OBJETOS RELACIONALES (1976-1988). LYGIA CLARK

Si miramos con atención el desarrollo de las experimentaciones formales de algunas obras enmarcadas dentro del arte neoconcreto brasileño, donde Clark es una de sus máximas representantes, ya aparecen pautas, acciones y contenidos en los que la participación y la implicación del cuerpo son elementos clave para el desarrollo de las obras de Lygia Clark. Por ejemplo Clark escribe al respecto de *Caminhando* (1963):

Haz tú mismo el *Caminhando* con la faja blanca de papel que envuelve el libro, córtala a lo ancho, tuércela y pégala de manera que obtengas una cinta de Moebius. Coge unas tijeras y desde un extremo corta sin parar a lo largo. Ten especial cuidado en no pasar a la parte ya cortada- esto separaría la cinta en dos pedazos. Cuando hayas dado la vuelta a la cinta de Moebius, decide entre cortar a la izquierda o a la derecha del corte ya realizado. La moción de la elección es decisiva y ahí radica el único sentido de esta experiencia. La obra es tu acto. A medida que se corta, la cinta se afina y desdobra en entrelazados. Al final el camino es tan estrecho que no se puede abrir más. Es el fin del atajo⁴.

Como nos dice Jaime Conde Salazar:

La obra se deshace a medida que se realiza. Las tijeras avanzando por la cinta de Moebius hacen desaparecer el objeto material. Al final no queda nada. Podemos pensar que simplemente se trata de un caso de

⁴ Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 1997.

destrucción. Pero podemos pensar también que se trata de cierto proceso de transformación: la obra deja de estar en la cinta y comienza a suceder en el cuerpo que realiza la acción⁵.

Y Clark ya nos decía al respecto:

Inicialmente, el *Caminhando* es apenas una potencialidad. Tú y él formaréis una realidad única, total, existencial. Ninguna separación sujeto-objeto. Es un cuerpo a cuerpo, una fusión⁶. Ver figuras Nº 15-20.

Sin embargo será con una serie de obras realizadas a partir de finales de los años 60 cuando Clark gire con determinación hacia las preocupaciones sociales desde posiciones críticas y hacia un compromiso con la participación del cuerpo en el arte, así lo acredita todo el desarrollo de obras posteriores como: *La casa del cuerpo* (1968), realizada para la Bienal de Venecia, en ella los participantes eran invitados a introducirse en una especie de “útero-laberinto” y recorrer metafóricamente diferentes momentos de una gestación; *Cuerpo colectivo* (1970), donde los participantes visten trajes que van siendo cosidos de forma improvisada los unos a los otros; *Red de elásticos* (1970), en la que se construye una red de forma colectiva entre distintas personas, luego la utilizan buscando conexiones y la estiran en función de las limitaciones que ofrece el material; *Túnel* (1973), se trata de un recorrido por un tubo de tela de 50 metros de largo, de modo que se combina la sensación de claustrofobia con la experiencia de un nacimiento metafórico al encontrarse aberturas en la tela; y *Canibalismo* y *Baba Antropofágica* (1973), ambas obras aluden a rituales de canibalismo como proceso de absorción y resignificación del otro. Ver figuras Nº 21-22.

⁵ Conde Salazar, Jaime. "Caminhando", texto escrito para el Open Space del Teatro Pradillo, Madrid, 2014.

⁶ Ibid Lygia Clark 1997.

Después de este desarrollo de obras de la segunda mitad de la fructífera carrera de la artista brasileña *Objetos relacionales* parece una consecuencia lógica, pero no está exenta de complejidades y cambios en el hacer y sentir de la artista que convierte a esta obra en un referente de interés en muchos sentidos para ser pensada. Supone una serie de acciones con fines terapéuticos realizadas desde 1976 hasta muy pocos años antes de la muerte de la artista en 1988. Eran realizadas con tubos de goma, tubos de cartón, trapos, medias, bolsas o telas de plástico, llenas de aire, agua, arena o espuma de poliéster, pero también se utilizan conchas, miel... Y otros muchos objetos inesperados. Ver figuras N° 27-31. Estas prácticas se llevaban a cabo en una de las habitaciones de su apartamento a modo de oficina. Para entender el proceso destaca el video *Estruturação do self* (1976) sobre una de estas sesiones, donde Clark va pasando varios de los elementos citados por distintas partes del cuerpo de Paulo Sérgio Duarte, crítico de arte brasileño bastante conocido. Clark acaricia y frota los distintos materiales y texturas por la piel de Duarte mientras éste casi desnudo se entrega a un proceso de relajación y calma⁷. Ver figuras N° 23-26.

Se ha producido también un abandono de los espacios públicos y privados institucionales del arte, el museo o galería a favor de un espacio cotidiano. También se ha subvertido el estatus del crítico o comisario de arte que habitualmente visita al artista en su estudio con cierta autoridad. Los objetos son de materiales muy comunes y fáciles de adquirir, no se consumen pues se establece una relación de conexión con ellos a partir de un proceso de experimentación. Como dice Rolnik “el objeto de arte se desfetichiza y se

⁷ Rolnik, Suely; “¿El arte cura?”, en *Quaderns portatils 2*. Barcelona: Macba, 2001. Ver también *Objeto relacional* <<http://brmenosmais.blogspot.com.es/2010/08/lygia-clark-objeto-relacional-1980.html>> [web].

reintegra en el circuito de la creación como uno de sus momentos”⁸. De modo que la artista y el receptor de la acción comparten una intimidad que contribuye a ese proceso de desacralización de la obra de arte. Y también el receptor, y esto es fundamental, se convierte en agente activo de todo lo que está sucediendo, ya no simplemente contempla o percibe lo que ve. Suelly Rolnik ha escrito y analizado en profundidad el trabajo de Clark y al respecto de *Objetos Relacionales* y sobre la figura del receptor como espectador problematizado nos dice:

El espectador, convocado en su subjetividad no psicológica, capta las sensaciones provocadas por la extraña experiencia con aquellos objetos y, al realizar su desciframiento, se vuelve otro diferente de sí mismo. Lo que está viviendo es una experiencia propiamente estética que nada tiene de psicológica: su subjetividad está en acción, como también lo está su relación con el mundo. Sin duda, encontramos aquí lo más disruptivo de esta propuesta: la realización de la obra implica la movilización de la subjetividad del receptor, de su potencia para vibrar ante las intensidades del mundo y descifrar los signos formados por sus sensaciones. (...) No solo se dan las condiciones para liberar al espectador de los clichés asociados a la obra de arte que le impiden beneficiarse de la experiencia estética, sino que, sobre todo, se dan las condiciones para que, de hecho, el estatuto del espectador se desterritorialice de un modo efectivo⁹.

Es decir se produce una asimilación de las potencialidades de la experiencia estética que está más allá de lo psicológico. Y emerge aquí la cuestión del límite y la frontera no solo entre arte y clínica o terapia, sino también la que cada individuo encarna. Pues como Rolnik nos apunta, Clark no se dirige a la reivindicación de la expresión o una recuperación en sí esencialista originaria o de “una supuesta unidad o interioridad (...) Estos extraños objetos creados por Clark tienen el poder de hacer que nos diferenciamos de nosotros mismos”¹⁰.

⁸ Ibid Rolnik 2001.

⁹ Rolnik, Suelly: “Lygia Clark e o híbrido arte/clínica”, *Percurso-Revista de Psiqueanálise* 8 (16) (1996). 43-48.

¹⁰ Ibidem.

Esta propuesta de Clark plantea una deriva en su trabajo artístico de carácter radical que la lleva a poner en cuestión los límites de lo artístico y su estatus, que de hecho frente al reconocimiento y la fascinación de la crítica en la primera parte de su carrera en los años 50 y 60, Clark se enfrentará casi a todo lo contrario en sus últimos años, a la marginación y a la falta de comprensión de la crítica que no entendió nunca su nueva deriva social y participativa.

La práctica que se va desprendiendo de los *Objetos relacionales* instaura un lugar híbrido entre lo artístico y lo terapéutico, sin embargo al igual que generó rechazo en el medio artístico tampoco se granjeó la simpatías del psicoanálisis, contexto al que Clark también se había acercado, pues si reconocía claramente lecturas psicoanalíticas en su propuesta. De modo que con esta práctica pareciera hubiera generado un lugar o estado de falta a tenor de los rechazos o ausencia de empatía con la misma por unos o por otros. En este sentido Rolnik nos habla de un desafío en la práctica de Clark, pues ella misma hablaría de no trabajar en el arte, pero tampoco en la psicoterapia, y el desafío precisamente está en colocarse en ese lugar fronterizo híbrido en el que difícilmente muchos otros parecen reconocerse, y la propia Clark dice al respecto: “es un trabajo fronterizo, porque no es el psicoanálisis, no es arte. Así que yo estoy en la frontera, a solas”¹¹. Y Rolnik también nos apunta:

Aunque parece perfectamente razonable utilizar las propuestas de Lygia en el trabajo clínico - que, por cierto, algo que ella misma deseaba. No creo que haya una Lygia artista y otra Lygia terapeuta. Además, creo que esta división atenúa la fuerza disruptiva de su obra. La patada, gesto de Lygia que Mário Pedrosa protagoniza, no apuntaba a la técnica, a su confinamiento en una disciplina autónoma que implica una cosificación del

¹¹ "A radical Lygia Clark", entrevista a Wilson Coutinho. *Jornal do Brasil* 15 diciembre 1980.

proceso creativo. Clark quería desalojar el objeto de su estado como condición de fin en beneficio de una condición de medio¹².

El híbrido arte / clínica produce un lugar muy fértil de experimentación al cruzarse ambas prácticas. Rolnik nos señala estas potencialidades:

Problematizar esta transversalidad puede movilizar el poder de la crítica tanto en el arte como en la clínica. En primer lugar, el aumento de la visibilidad de una dimensión clínica del arte: la revitalización del estado del arte, lo que potencialmente implica una relajación de la clínica estatal. Y, a la inversa, una dimensión estética de la clínica: la superación del estado de clínica, potencialmente implica una revitalización del estado del arte. En segundo lugar, nos encontramos con las dos prácticas de la presencia de la misma dimensión ética: el ejercicio de un principio fundamental del desplazamiento de las formas de la realidad que se vive en nuestro mundo. Deshágase de aferrarse a las formas-cubierta como referencia, con el fin de constituir la fiesta de entrelazamiento entre la vida y la muerte, (...) Su híbrido arte / clínica nos da para ver que se crean las condiciones para exponer el malestar causado por lo trágico es la cuestión ética fundamental a través de estos dos campos¹³.

Precisamente Clark luchó obstinadamente para que su propuesta artística no fuese confinada como trabajo terapéutico al igual que también había luchado para que no fuese confinada como trabajo artístico, como la propia Clark dice:

Si la pérdida de la individualidad se impone de todos modos en el hombre moderno, el artista ofrece una venganza y la oportunidad de conocer. Mientras se disuelve en el mundo, en el que se funde en lo colectivo, el artista pierde su singularidad, su fuerza expresiva. Él se contenta con ofrecer a los demás ser ellos mismos y alcanzar el estado singular de arte sin arte¹⁴.

Cynthia Farina ahonda en esta dimensión colectiva de la práctica de Lygia Clark¹⁵. Y nos remite a un periodo justo anterior al del inicio de *Objetos*

¹² Mario Pedrosa es uno de los pocos críticos de arte que validó y defendió la nueva deriva creativa de Lygia Clark en la última década de su vida.

¹³ Ibid Rolnik 1996. 43-48.

¹⁴ "1965: A propósito da magia do objeto", en *Lygia Clark*. Río de Janeiro: Col. Arte Brasileira Contemporânea, Funarte, 1980. 28.

¹⁵ Ver Farina, Cynthia. *Arte, cuerpo y subjetividad, Estética de la formación y Pedagogía de las afecciones*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona 2005, <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/43042/1/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pdf> [texto]

Relacionales, cuando entre 1970 a 1975, Lygia Clark trabaja por un tiempo como de profesora invitada que propone talleres y proyectos en la universidad francesa de la Sorbonne. Precisamente su propuesta es crear el *Espacio del Cuerpo*, un espacio pedagógico donde desarrollar sus proposiciones colectivas. Clark nos remite a generar una fuerza formadora y transformadora de sus modos de relacionarse y de ubicarse en la realidad¹⁶. Clark es consciente de la importancia de la formación, de la educación. Farina nos dice que con el *Espacio del Cuerpo* la artista quiere generar un lugar para “una especie de deseo colectivo que promueve nuevas formas de relaciones con uno mismo y con los otros”¹⁷ Las influencias de los valores afines con las ideas de Clark post mayo 68 están también fuertemente presentes en el ambiente de París y entre los estudiantes, por tanto ya hay una encarnación de cierto espíritu entre los estudiantes que los hace muy receptivos naturalmente a las propuestas de la artista. Al mismo tiempo (...) “Lygia Clark fue muy consciente también de que la digestión del objeto de arte por el artista supuso la digestión del artista por la sociedad: una estetización de lo social”¹⁸. Es a partir de este momento que trabajará en una dirección de politización de lo estético habida cuenta de las consecuencias de las derivas esteticistas. Obras ya citadas como *Túnel*, *Baba antropofágica*, *Canibalismo* dan buena cuenta de la necesidad de generar otras interacciones y maneras de estar, de situarse, de señalar la realidad. Y la propia artista nos dice al respecto del rol y responsabilidad del artista con mucha lucidez, ratificando increíblemente por adelantado todo el desarrollo de lo sucedido en décadas siguientes: “el título y la ocupación burocrática que, como efecto del proceso, la sociedad pasa a atribuir al artista: la de ingeniero

¹⁶ “Entrevista de Lygia Clark a M. Susuki y L. Figueiredo” en Milliet, Maria Alice. *Lygia Clark: obra trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

¹⁷ Ibid 220.

¹⁸ Ibid 221.

del ocio del futuro (...) Lo que le queda, en la medida de sus medios, es intentar inocular una nueva manera de vivir. (...) Su creatividad se expresará en lo vivido”¹⁹.

Farina nos habla de la generación de “un cuerpo colectivo” que se crea en “una práctica estético-pedagógica”. Y en relación a confusiones que puedan interpretarse de la deriva creativa de Clark vinculada exclusivamente con la performance la propia Lygia nos dice:

No puede funcionar una sola vez como un happening, el sentido que le dan [los participantes] es que hay una convivencia en el tiempo y una elaboración conjunta en que cada individuo va cambiando, expresándose, uniéndose afectivamente o no a cada elemento del grupo, creando un intercambio de impresiones que va más allá de las propuestas, que alcanza la vida de cada uno de ellos²⁰.

El cuerpo de las personas involucradas en las obras de Lygia Clark nos dice Farina:

Es una superficie poética, política y pedagógica (...) Es una superficie de afecciones (...) La arquitectura *lygiana* construye un espacio de transformación, desde los principios de la precariedad y la procesualidad de las formas del sujeto, donde éste puede encontrar la posibilidad de apostar por una formación de sí como creación singular colectiva (...) La pedagogía que emana de la práctica estética y política de Lygia Clark es una Pedagogía de las Afecciones, una pedagogía que se ocupa de los “estados de afección”, de los estados alterados del cuerpo²¹.

Por tanto el cuerpo se convierte en un lugar, en un estado sumamente importante que encarna y activa la experiencia y la acción, pero no hay un cuerpo privilegiado, sino que todos los cuerpos involucrados, en un cuerpo colectivo se retroalimentan aprenden unos de otros, “el cuerpo se convierte, en la Pedagogía de las Afecciones, en una medida intensiva de la producción de

¹⁹ Clark, Lygia. “O Corpo é a casa”. en *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark*, Ferreira, Gullar y Mario Pedrosa. Río de Janeiro: Funarte, 1980. 37.

²⁰ Clark, Lygia. “El cuerpo colectivo”. en: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997. 306

²¹ Ibid 226-227.

sentido, de la producción de pensamiento”²². Y por si quedasen dudas o se generasen de nuevo confusiones acerca de ligar el asunto de este proceso con lo comunicativo o lo expresivo únicamente Lygia Clark nos aclara de nuevo “la palabra comunicación es demasiado débil para expresar lo que ocurre en el grupo (...) Se trata más bien de que el hombre se da, haciéndose autor. Se trata de construir con el cuerpo un espacio para la palabra”²³. Por tanto de “construir un cuerpo colectivo de palabras, construir palabras con el cuerpo, es muy distinto a comunicar”²⁴.

2.2 ALGUNAS ESTRATEGIAS ESTÉTICAS AFECTIVAS EN EL MARCO DE LAS POLÍTICAS DE LA “ERA REAGAN”

La “era Reagan” se caracteriza por ser el momento de máxima exaltación de las políticas neoliberales²⁵. Ronald Reagan en los E.E.U.U y Margaret Thatcher en el Reino Unido rediseñarán el tablero político y económico que se había desarrollado hasta el momento en occidente al acabar con los procesos socialdemócratas establecidos en las décadas anteriores, aplicados de manera más profunda en determinados países nórdicos, Suiza y de la Unión Europea²⁶. Al mismo tiempo durante este periodo emerge la pandemia del sida. En el contexto norteamericano gracias a ciertos sectores culturales y/o activistas no tardan en aparecer manifestaciones artísticas que tratarán de abordar y anticiparse a las graves consecuencias del giro neoliberal

²² Ibid 230.

²³ Ibid 303, 306 y 314.

²⁴ Ibid 230.

²⁵ Ver Klein, Naomi. *La doctrina del shock*. Madrid: Booket, 2012.

²⁶ Aunque aquí conviene matizar la asimetría de los procesos socialdemócratas dependiendo del país europeo del que hablemos, no es lo mismo Alemania o los Países Bajos en los que se desarrollan antes de la era Reagan, o el complejo caso de España que los desarrolla a la vez que aplica determinadas medidas neoliberales durante la década de los 80.

en las políticas sociales y a la catástrofe emocional inédita que ocasionaría el sida.

La situación de maltrato, marginación y exclusión al que condenan a muchas personas esta pandemia junto con las políticas neoliberales establecidas desde finales de los años 70 y principios de los 80 proporcionarán un campo de trabajo fundamental para el colectivo Group Material que creará narrativas críticas con el neoliberalismo, así como para Félix González-Torres que convertirá el problema de los afectos y de la representación de ciertas subjetividades en un eje central de su producción artística.

2.2.1 GROUP MATERIAL

Group Material supone una de las referencias más sólidas e interesantes en cuanto a la genealogía de práctica artística en grupo o de manera colectiva²⁷. Fundado en 1979 y en activo hasta 1996, su primera exposición *The Inaugural Exhibition* se abrió el 4 de octubre de 1980 en su espacio del 244 East 13th Street (Lower East Side) donde llevarían a cabo una intensa actividad artística y cultural. Fueron miembros del colectivo Julie Ault y Mundy McLaughlin de 1979 a 1996, Doug Ashford de 1982 a 1996, Tim Rollins de 1979 a 1988, Félix González-Torres y Karen Ramspacher de 1988 a 1991, John Klein y Thomas Eggerer de 1995 a 1996.

Entre sus producciones quiero destacar *Timeline: A Chronicle of U.S. intervention in Central and Latin America* de 1984 (ver figuras N° 32-36) y *AIDS timeline* de 1989 (ver figuras N° 37-41), donde se combinaban artefactos diferentes para crear espacios de reflexión sobre asuntos urgentes de

²⁷ Ver <<http://www.leftmatrix.com/groupolist.html>> [web] (Consultada a 30 de enero de 2014).

preocupación pública²⁸. En un caso, el impacto de la intervención militar de EE.UU. en la política, condiciones culturales y económicas de América del Sur y Central en esa época y las décadas precedentes; y en el otro, las consecuencias de la pandemia del sida desde sus inicios, y como sus problemas se agudizaron por una ausencia de políticas de actuación al respecto por parte de la administración Reagan.

Es muy interesante como Group Material aborda y problematiza la representación del tiempo cronológico, en el caso de la instalación de 1984, mediante una banda roja de tres pulgadas de ancho que rodeaba las cuatro paredes del espacio donde se montó la instalación. La banda estaba pintada a mano e incluía números de cuatro dígitos de los años de las intervenciones de Estados Unidos en América Central y del Sur. Se nos mostraba un collage multiforme de imágenes y objetos montados por encima y por debajo de la banda. Aunque la propia línea de tiempo no incluía ningún texto explicativo, su trayectoria de fechas con todos esos elementos, proporcionaba un marco para una importante reflexión en la que se podía generar otra construcción acerca de la historiografía, la posibilidad de otra historiografía, no solo un relato crítico sino fundamentalmente la puesta en evidencia de un dispositivo artístico de pensamiento sobre cómo se construye la historia y la cultura. De hecho y especialmente el proyecto de 1989 sobre el sida, el trabajo es cualquier cosa menos una línea de tiempo simple, es sobre todo un dispositivo representacional vinculado desde el principio con la idea de teleología de las causas y los efectos políticos de los acontecimientos y fenómenos referenciados. Pero se trata especialmente de un cuestionamiento de la idea

²⁸ Ver: Grace, Claire "Counter-Time: Group Material's Chronicle of US Intervention in Central and South America" *Afterall* 26 (2011). <<http://www.afterall.org/journal/issue.26/counter-me-group-material-s-chronicle-of-us-intervention-in-central-and-south-america>> [texto] (Consultada 8 de marzo de 2014).

positivista del progreso: el desarrollo, encarnado siempre en una representación lineal y sucesiva del tiempo y de la historia, de modo que Group Material genera, un espacio de hipertexto mucho más complejo en el que se evidencian las relaciones políticas, la circulación de ciertos efectos y sus consecuencias en la vida de las personas de determinadas políticas. También la propuesta planteaba abiertamente un desvelamiento de quiénes se beneficiaron de la pandemia del VIH. Al mismo tiempo se produce un desmontaje de la simbología de ciertos relatos de imágenes asociados a determinados grupos de personas.

Por tanto el trabajo artístico de Group Material se sustenta en el trazado y rastreado de múltiples elementos relacionados y hace frente a las certezas de la línea de tiempo propia de la modernidad, gracias a determinado pensamiento crítico de la posmodernidad que se estaba fraguando en el contexto norteamericano desde finales de los años 70.

Otros proyectos importantes de Group Material son *The Castle* de 1987, *Cultural Participation* de 1988, *Market* de 1995, o *Democracy Project* de 1988, que en realidad era un grupo de cuatro acciones: exposiciones, colaboraciones sociales, reuniones privadas y públicas y un libro. Como dice uno de los miembros de Group Material, Doug Ashford, se pretendía “una coalición entre lo estético y lo político para poder reinventar la exposición de arte”²⁹. Es decir un formato que ampliaba la interacciones y la producción artística y sus consecuencias más allá del formato expositivo, lo que implicaba unas fuertes dosis de experimentación. Doug Ashford escribe al respecto sobre *Democracy*:

²⁹ Ver Ashford, Doug. “Group Material. Una memoria de la abstracción como matriz de lo real”, en *EIPCP* 3 (2009) <<http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es/print>> [texto] (Consultada 8 de marzo de 2014).

No se trataba de un proyecto definido desde el inicio, y es importante mencionar antes que nada cuál era la naturaleza del encargo que recibimos, cómo en ciertos contextos artísticos podemos permitirnos el lujo de experimentar. Elegimos la democracia como tema porque previamente era ya nuestra forma; la forma de un tipo de exposición que ya no estaría anclada en una tesis preconcebida. Pensamos que adoptar como modelo la imagen de una sala vacía nos permitiría llegar al disenso y a la crítica, construir un foro político entendido como un lugar en el que cambia constantemente la forma en la que se representa la voluntad de los seres humanos, un lugar donde habitan la incertidumbre y la desorientación. Esta idea de producir la incertidumbre y traerla a primer plano —que para mí está ligada tanto a los relatos teológicos que sitúan la virtud en el otro como a las epifanías estéticas, entendidas como un modelo de descentramiento del yo— sirve para proponer un proyecto de emancipación que parte de reconocer la alienación que nos afecta. ¿Acaso esa emancipación puede tener lugar en el tipo de realineamientos emocionales que la obra de arte nos hace experimentar y nos permite compartir?³⁰.

Por tanto todos los proyectos de este colectivo marcaban pistas muy motivadoras de por dónde continuar y expandir determinadas metodologías creativas, y de la producción de nuevos espacios sin renunciar a activar otra relacionalidad en los espacios artísticos, pero sin incurrir en dinámicas de puro consumo cultural o más próximas al entretenimiento o incluso al marketing como sucedió una década después con ciertas estéticas relacionales (retomaré esta cuestión en páginas siguientes de este capítulo).

2.2.2 FÉLIX GONZÁLEZ TORRES

Como hemos visto Félix González-Torres fue miembro por un tiempo de Group Material, pero a la vez desarrolló un cuerpo de trabajo individual fundamental para pensar la cuestión de los afectos y sus modos de representación.

³⁰ Ibid 2009.

Es muy emocionante revisar los primeros videos realizados por el artista en 1979, que han sido recientemente descubiertos en la universidad de Puerto Rico donde González-Torres inició sus estudios ³¹. En ellos ya emergen con claridad las preocupaciones del artista por los problemas sobre la identidad, de auto-representación, de representación y sobre el tema del deseo.

En *Autorretrato nº 3* (1979), el autor juega con unas máscaras sencillas y algunos autorretratos en foto de sí mismo mientras su voz va jugando con las palabras “Este soy yo, este no soy yo, este soy yo, este no soy yo...” y la cámara va cambiando la posición para mostrarnos esas mismas fotos desde distintos puntos de vista, como por ejemplo a través de los agujeros hechos para los ojos en las máscaras usadas en la grabación. O en otro de estos autorretratos sin especificar título, la cámara se mueve y nos muestra el rostro del artista, la propia cámara, un televisor y un espejo retrovisor mientras se nos dice: “Este soy yo, esta es la cámara, este eres tú, este soy yo, esta es la cámara, este eres tú, este el televisor, este es el espejo, este soy yo, esta es la cámara, este eres tú...” Y así sucesiva e insistentemente en un juego de encadenado de palabras. O en el caso de *New York! New York!* (1979), donde el artista simula los gemidos placenteros y pre-orgásmicos de una masturbación, a la par que toda la imagen se mueve reproduciendo la turbación del movimiento masturbatorio, mientras él va diciendo a la cámara “*New York! ! New York!, my dreams, my love, I love New York... New York! ! New York!, my dreams, my love, I love New York...*” esta pequeña y desenfadada pieza anticipaba la posterior vida del artista en New York y las preocupaciones por la

³¹ Ver: 5 piezas en video de Félix González (1979) <https://www.youtube.com/watch?v=8f_wk8xmEYw> [video] (Consultada a 30 de enero de 2014).

liberación sexual y la visualización de las distintas formas de diversidad sexual que tanto le importan.

Una de las aportaciones cruciales del trabajo de González-Torres tiene que ver con la apropiación de las estéticas del minimalismo, vinculadas al reduccionismo, simplificadas, vaciadas de toda figuración, pero para calentarlas, dotarlas de una afectividad, a través de una asociación simbólica con discursos críticos sobre lo social. Todo ello le llevó a generar uno de los cuerpos artísticos más interesantes en relación a la representación de lo afectivo y dignificar las situaciones de malestar y enfermedad.

Por un lado esta narrativa crítica tiene que ver con la identidad homosexual del artista, la reivindicación y visualización de la afectividad homosexual: obras como *Sin título (amantes perfectos)* (1991) -la famosa pieza de los relojes sincronizados- (ver figura N° 42) o *Sin título* (1991), donde se nos muestra en una imagen las huellas de la ropa de cama y la almohada de una cama usada por dos personas, la imagen opera en su distribución en espacios públicos a través de vallas publicitarias. Ver figuras N° 43-47. Ambos trabajos complejizan la manera de representar el amor homosexual alejándose de los clichés de las representaciones sexualizadas asociadas habitualmente con esta identidad, y a la par suponen una representación del amor re-apropiable por cualquier persona enamorada.

Por otro lado está el importante compendio de obras sobre la pandemia del VIH y como González-Torres y su círculo se vieron completamente afectados por la enfermedad, que acabó causando la muerte del propio artista, su novio y varios amigos:

Sin título (para Jeff) (1992), donde se nos presenta una mano tendida con la misma estrategia de las vallas publicitarias, es la fotografía de la mano

de un hombre que cuidó a un amigo del artista en la fase terminal de la enfermedad. Ver figura N° 48.

Sin título (1990) también con la estrategia de la valla publicitaria y de manera más explícita es una declaración que reivindica el derecho a la salud como algo público y universal. Ver figura N° 49.

En el caso de *Sin título (21 días de pruebas sanguíneas- fuerte declive)* (1994). Ver figuras N° 52-53:

Representa un síntoma médico primario del sida, un recuento de células en disminución. (...) Técnicamente, un diagrama al estilo de los gráficos sanguíneos de González-Torres funciona más como un ícono que como un índice, en el sentido de que “duplica los principios” según los que se organiza sus estudio. Pero al mismo tiempo traza la constante decadencia del sistema inmunológico al mismo tiempo que registra la reducción de células sanguíneas en el cuerpo atacado, también indica un estado presente que pronto ya no será; representa un estado de vida en el umbral de la muerte³².

Sin título (Sangre) (1992) es una cortina hecha con abalorios de plástico rojo. Ver figura N° 54.

Sin título (Retrato de Ross en L.A) (1991), supone una pieza clave para entender la renovación en la incorporación del espectador como agente activo que completa el sentido originario del trabajo artístico tal y como se venía estimulando desde la prácticas de arte conceptual de finales de los años 60. Ver figura N° 55. Este trabajo es un retrato del novio del artista afectado por el VIH. Se trata de una montaña de caramelos que se presenta en el suelo de la sala de exposiciones con suministro sin límite. Representa el peso aproximado en caramelos de Ross Laycock, el novio del artista, el peso ideal para reproducir la instalación es de 175 libras de caramelos. Proporciona una metáfora reconciliada con la venidera dramática e irremediable muerte de Ross

³² Ver capítulo 3 de *Félix González-Torres*. Cantz, Berlín: Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1995. 120-21.

como consecuencia del VIH. Se nos ofrece una situación reconciliada porque se invita al espectador a compartir esa situación mediante un gesto afectivo que lo involucra. El espectador puede tomar parte de la montaña e ingerirla, metafóricamente va a tomar parte del cuerpo de Ross y mientras lo hace contribuye a la desaparición de la montaña, en el mismo sentido que el cuerpo de Ross desaparecerá en breve con motivo de su muerte ya anunciada. Lo mismo sucede con *Sin título (Los amantes)* (1991), que referencia al artista y su pareja, de modo que combina el equivalente al peso de sus dos cuerpos, unas 350 libras de caramelos, y también anuncia la desaparición en futuro próximo de ambos. Ver figura N° 51. El espectador es involucrado emocionalmente en el gesto de consumir los caramelos, de hacerlos desaparecer, queda interpelado como sujeto social que convive con la tragedia contemporánea del VIH. También se le involucra en una relación erótica, se le ofrecen “cuerpos plegados y sabrosos” que se “saborean” una vez se desenvuelven e introducen en la boca, como dice González-Torres:

Es una metáfora. No pretendo que sea más que eso –no salpico el suelo con plomo; te doy algo dulce y tú te lo metes en la boca y chupas el cuerpo del otro. Y de esta forma mi obra se hace parte de los cuerpos de otros. Es muy apasionado. Durante unos segundos he puesto algo dulce en la boca de una persona, y resulta muy sensual ³³.

2.3 OTROS DISPOSITIVOS DE PERCEPCIÓN A TRAVÉS DEL EROTISMO

También en la misma época que González-Torres desarrolla su trabajo emergen con fuerza otras representaciones sobre el erotismo. Quiero reseñar en este apartado las posibilidades del erotismo en algunos trabajos audiovisuales de finales de los 80 y principios de los 90 de artistas como Sadie

³³ Ibid 147.

Benning o Sani Mootoo³⁴. Todos estos trabajos audiovisuales comparten la necesidad de complejizar el origen de la propia mirada como lugar fructífero para generar una imagen descentralizada, que no responda a los códigos de la mirada voyeurística patriarcal. El erotismo involucra al cuerpo en la construcción de la imagen, ya no solo es el ojo el que marca la pautas de la visión. Por tanto hay una voluntad de generar una imagen construida por la activación de la propias emociones puestas en juego en la narración, vivencia y formalización de cada uno de estos videos. La textura electrónica del video es utilizada como una estrategia de seducción bien distinta a la de la imagen centralizada habitual que reproducen los medios de comunicación y la industria del cine más distribuido. Estas producciones apuestan por un rechazo a la curiosidad total del espectador por conocerlo todo o verlo todo con claridad, de modo que adquiera un compromiso de índole multisensorial con la imagen visual. Estos trabajos apelan al sentido del tacto lo que provee de otro nivel de nitidez al mismo tiempo que quita privilegio a la visión óptica. Estas obras entienden que para poder hablar desde los lugares y las posiciones de otros deseos, que no se corresponden con el deseo hetero-normatizado, también es imprescindible generar otro tipo de imágenes y estrategias de captación de las mismas.

Sadie Benning, video artista lesbiana con un fuerte reconocimiento en toda la década de los 90, es un buen ejemplo de alguien que trabaja desde el deseo lesbiano y lo reivindica gracias a un ejercicio de búsqueda -con excelentes resultados- de la creación de espacios emocionales con los que muchas personas como ella pueden sentirse identificadas. Toda su obra utiliza

³⁴ Ver: Marks, Laura U. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis/ London: University of Minesota Press, 2002. 12-18.

una mirada descentralizada que trata de ser coherente con la representación de una identidad como la lesbiana, habitualmente excluida e invisibilizada por el sistema. Benning produce imágenes que son muy propias y a la par ponen en evidencia la necesidad de ampliar los dispositivos de la mirada y la percepción en relación a emociones no codificadas. En *It Wasn't love* (1992), no sucede demasiado, nos cuenta la historia de un pequeño affair con una chica, cuando Benning y ella estaban dispuestas a realizar un viaje a Hollywood, pero ese viaje nunca se da -o se produce en otro sentido- porque nunca salen del parking donde estaba aparcado el coche con el que iban a viajar ³⁵. Benning chupa los dedos y el pulgar de la chica y lo registra desde una cámara de baja resolución con muchos desenfoques. Se trata de una imagen muy pixelizada, que contribuye a generar confusión ante una situación de pérdida de los límites de intimidad cuando entras en una situación erótica con otra persona. La imagen trata de reproducir todas estas emociones encontradas, la cara está demasiado cerca para distinguir que a su vez Benning está siendo penetrada por la mano de la otra chica, hay una pérdida de los propios límites, lo que abre la posibilidad de conectarse con otro tipo de sentimientos que no afloran en la construcción de imágenes más nítidas y en las que se nos muestra todo o deliberadamente nada.

Otro caso interesante es *Her Sweetness Lingers* (1994) de Sani Mootoo. Mootoo también es poeta, le gusta leer sus poemas como parte de la banda sonora de sus videos, lo que también la hace responsable de la calidad sensorial del mismo, con una combinación de alientos y palabras susurradas. En un momento dice: "Tengo miedo... Tengo miedo de morir... ¿Por qué sino

³⁵ Ver: Benning, Sadie. *It wasn't love*. <<http://www.vdb.org/titles/it-wasnt-love>> [video] (Consultado 23 de julio de 2013).

iba a tener miedo de tocarte, cuando no he permitido que mi mente esté «bajo el barbecho» de este miedo?” Al mismo tiempo vemos a un grupo de mujeres en un jardín. Una de ellas es capturada con imagen ralentizada saltando de un trampolín, lo que contribuye a hacer hincapié en el carácter fálico de la entrada del cuerpo en el agua; mientras otra mujer se gira y ríe felizmente sin la consciencia de la mirada de la cámara. Como sucede con las palabras de Mootoo, la cámara circula tentativamente alrededor de estas mujeres, y en otros momentos se aleja a través de la hierba del jardín, los planos de la secuencia presentan primeros planos de una magnolia en flor medio abierta. Por un lado éste y cortes similares, con las imágenes de las flores y de una cascada de agua, evocan a la amante desviando la mirada de la persona amada; y por otro lado establecen un simbolismo sexual de las imágenes. Las imágenes son escandalosamente explícitas, una especie de código de producción poética para el contacto erótico. Colores intensos y formas precisas y sensuales de distintas flores, abejas alrededor de sus pétalos, etc... La intimidad de estos planos, con el zumbido de los insectos y la sensación de humedad generan un impacto en el espectador por la inmediatez de las imágenes. En un momento determinado la cámara lentamente se posa en el cuerpo de la mujer amada mientras se reclina desnuda en una habitación en penumbra, efectos digitales desnaturalizan su piel morena para transformarla en un luminoso color verde pálido, una especie de veladura en video a través del cuerpo de la amada. Entonces, finalmente, después de que el razonamiento de la poeta ha llegado al punto de partida, las dos mujeres en el jardín se acercan lentamente entre sí, se nos ofrecen breves tomas desde diferentes ángulos de captura del inmediato encuentro, y justo cuando se besan el video acaba. Al mismo tiempo que se produce la unión de los cuerpos, los elementos

táctiles del video a través de las caricias son saturados en texturas sensuales. Y se adornan las coloridas y suntuosas imágenes con la intimidad de las imágenes táctiles. Se expresa el profundo deseo de la amante de saberse querida a través de todos los sentidos a la vez, lo que permite admirar a la amada desde la distancia y al mismo tiempo poder estar muy cerca de ella. La propia artista habla de un “deseo autoeclipsado” en un proceso de clímax de disolución de la identidades de las dos mujeres.

2.4 PROBLEMATIZANDO LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO DE OTROS

En este apartado voy a hacer referencia a una serie de artistas que han problematizado cuestiones relacionadas con el trabajo sexual, el trabajo afectivo, en conexión con la personalidad flexible y precaria, así como la transformación de lo emocional por el cambio de paradigma tecnológico. Todas ellas comparten al mismo tiempo una fuerte conciencia cuestionadora de los asuntos relacionados con la representación de otros, de modo que desarrollan otras estrategias representativas.

2.4.1 *PERFORMING THE BORDER* (1999) / *WRITTING DESIRE* (2000) / *REMOTE SENSING* (2001). ÚRSULA BIEMANN.

Biemann es una artista y productora cultural que con una perspectiva feminista viene trabajando desde finales de los 90 en como la geopolítica global, su política de las emociones y del deseo ha modificado y complejizado

la circulación de personas en el planeta³⁶. Quiero reseñar especialmente algunos de sus primeros trabajos:

Performing the Border es un vídeo-ensayo que se sitúa en Ciudad Juárez en México en la frontera con Estados Unidos. Se combinan entrevistas, voces, citas de textos en la pantalla, escenas y sonidos registrados en lugares diferentes, así como material de archivo. La frontera de Ciudad Juárez es un lugar de identidades inestables como consecuencia del fuerte flujo de migración que la atraviesa. De modo que la película analiza las relaciones de género en este contexto y en particular la noción de “sexualización de la región fronteriza” por fenómenos como la división del trabajo, la prostitución, la industria del entretenimiento, y la violencia sexual a través de casos reales concretos:

- En el vídeo hay una sección sobre la Maquila que incluye fragmentos de entrevistas realizadas a Judith, activista de derechos humanos, Cipriana, activista por los derechos laborales, o la periodista Isabel, que ha investigado sobre las relaciones entre tecnología y género. Queda claro en el video que la feminización de la división internacional del trabajo pone de manifiesto que el género es clave para el capitalismo³⁷.
- El trabajo sexual es un negocio importante en esta ciudad fronteriza. Juana, una ex prostituta de Torreón, explica su visión de este mercado y las transformaciones que ha experimentado durante los últimos 10 años. También se señala como este mercado establece relaciones con las

³⁶ Ver Biemann, Úrsula. *Performing the border*. Video-ensayo. <<http://www.geobodies.org/art-and-videos/performing-the-border>> [video] (Consultado 23 de julio de 2013).

³⁷ La Maquila o maquiladora es una empresa que importa materiales sin pagar aranceles; su producto se comercializa en el país de origen de la materia prima. El término se originó en México, país donde el fenómeno de las maquiladoras está ampliamente extendido. En marzo del 2006 el personal ocupado por las maquilas mexicanas era de 1.300.000 personas. Ver: “Maquiladora” *Wikipedia* <<http://es.wikipedia.org/wiki/Maquiladora>> [web] (Consultado 26 de julio de 2014).

mujeres de la Maquila, pues algunas necesitan prostituirse durante el fin de semana para complementar sus bajos ingresos. También se describen los espectáculos de entretenimiento y *streptease* de mujeres para hombres en locales y clubs de la zona.

- Con la historia de Concha se nos cuenta cómo las adolescentes embazadas vienen del centro de México hasta la frontera para comenzar una vida desde cero. Para ello tienen que evitar el control fronterizo para poder llegar a dar a luz en un hospital de EE.UU. Se describen las opciones que tienen las adolescentes, los peligros, y la fragilidad de su nueva situación atrapadas en un mundo ambivalente en el que se combinan altas tecnologías con la falta de las necesidades más básicas.
- El proceso de acelerada modernización también vino acompañado del fenómeno de los asesinatos en serie, desde 1993 más de 700 mujeres jóvenes han sido violadas y asesinadas en Juárez. Es el mayor caso de asesinatos en serie conocido en el mundo. El video utiliza la estrategia de reproducir con las imágenes el carácter compulsivo, repetitivo de estos crímenes en relación con la aceleración de los procesos de las tecnologías de masas: “registro, identificación y simulación.”

Writting desire, trabaja en la misma dirección, pero aborda directamente las nuevas pantallas que ha configurado el sueño de Internet y sus consecuencias para los cuerpos de las mujeres en la circulación global del tercer mundo al primer mundo. Con Internet se han acelerado estas transacciones transnacionales de sexo en el mercado postcolonial y post-Guerra Fría. El vídeo ofrece a los espectadores una meditación sobre las desigualdades políticas, económicas y de género evidentes de estos

intercambios simulando la mirada de los compradores de Internet en busca de una pareja, que es imaginada como alguien “dócil, tradicional, pre-feminista.”

Presenta las relaciones entre las palabras, el cuerpo y la creación de deseo. El video por medio de tecnologías de comunicación electrónica relaciona la escritura del deseo romántico con el proceso de creciente desmaterialización de la sexualidad y las relaciones de género comercializadas que hemos analizado gracias a Eva Illouz. El mercado de “la novia a la carta por internet” en auge surge como un sitio donde lo virtual y el intercambio físico de órganos convergen. En el vídeo se examinan las diferentes subjetividades y deseos producidos a través de este intercambio, tanto en el mundo industrializado como en los países post-socialistas y del sudeste de Asia. Las tecnologías de la comunicación electrónica desafían los límites entre fantasía privada y la esfera pública. En este espacio electrónico comprimido, la noción del yo sufre transformaciones que también afectan a cuestiones sobre los límites, el sexo y las relaciones sexuales. Establece una relación entre la creación del deseo romántico por escrito y la producción de deseo en la cultura de consumo. El mercado de la novia a la carta o *bride market* en general y el mercado de “la novia virgen” son la evidencia de la capitalización de las relaciones sexuales en Internet. Hay muchos sitios que anuncian un gran número de mujeres de la antigua Unión Soviética y de las Filipinas a la comunidad masculina mundial como por ejemplo *russian.bride.com*, *tigerlilies.com* y *blossoms.com*.

En su representación digital, los cuerpos femeninos quedan reducidos a un mínimo plano de la información visual y textual, y contribuyen aún más a la tecnologización de los cuerpos. Biemann nos dice “la esclava de la época colonial se transforma en un robot posfordista”. Estos sitios web se basan en

una narración histórica del cuerpo racializado femenino como un objeto de deseo que esperan ser conquistado. De modo que el comercio mundial con los seres humanos se está acelerando a través de Internet, los recursos son casi inagotables.

Sin embargo, a través de las nuevas posibilidades de los clips de vídeo *net.cast*, las mujeres también son capaces de expresar sus deseos, y al hacerlo, se resisten a su alienación total. Lo que nos da pistas del proceso complejo sobre la intimidad, la subjetividad y el mismo deseo que aquí se pone en juego. De modo que aparecen como sujetos con deseos que ya no pueden ser reducidas a meros objetos de deseo. Este video es un intento de articular las diferentes posiciones de escritura y sus respectivos deseos. Y de hecho nos presenta un caso particular, el de la artista virtual Maris Bustamante, muy crítica con el machismo de su contexto local de México. Bustamante había encontrado un marido norteamericano a través de Internet, y había trabajado con esta experiencia virtual como trabajo artístico. Para ella, los nuevos medios de comunicación al mismo tiempo que han acelerado y facilitado procesos de explotación abren al mismo tiempo mayores posibilidades para reformular las expectativas de deseo, cambiar sus lógicas y ponerlo en movimiento en otras múltiples direcciones antes insospechadas.

En cualquier caso el video de Biemann nos insiste que internet ha contribuido a crear el espejismo de ciertas igualdades al ligarse con un acceso inmediato a la información, pero sin embargo no crea las mismas subjetividades en el contexto occidental más desarrollado o que en los centros metropolitanos en Filipinas, uno de los países más pobres del sudeste asiático. En este país cada barrio tiene cibercafés llenos de personas, muchas chicas jóvenes de los contextos más miserables de estos barrios tienen acceso a

internet allí. Sin embargo la posibilidad de compartir sus deseos, en combinación con su intención de cambiar sus difíciles condiciones de vida acaba generando otro tipo de consecuencias.

Remote Sensing también vuelve a transitar por los territorios del comercio sexual mundial pasando por Europa oriental o Asia oriental. Expone lo que significa sentir el mundo de forma remota y habla de las ambivalencias que traen consigo las nuevas tecnologías en torno “a rastrear, monitorear y «sentir» el cuerpo de las mujeres desde la distancia.”

Biemann traza una cartografía feminista crítica a través de diálogos sobre el comercio mundial del sexo. Las rutas y los motivos de las mujeres que viajan por todo el mundo para trabajar en la industria del sexo. Voluntariamente o no, las mujeres se desplazan en gran número desde Manila a Nigeria, desde Birmania a Tailandia, desde Bulgaria al resto de Europa, etc...

Biemann utiliza las últimas imágenes de satélites de la NASA. El video investiga las consecuencias de la presencia militar de EE.UU. en el sudeste asiático, así como las políticas migratorias europeas. Los documentos completamente digitales generados por el video vinculan las nuevas tecnologías geográficas a la sexualización y el desplazamiento de las mujeres a escala global.

Pone en evidencia varias capas de esta geografía donde la sexualización de las mujeres en el capitalismo global está vinculada a la aplicación de las nuevas tecnologías: mientras que internet facilita el flujo migratorio, especialmente para las mujeres a través del auge de la novia a la carta, las tecnologías de refuerzo de fronteras, por el contrario, obstaculizan y empujan estas prácticas y mercados hacia el sector ilegal. Las políticas de visados europeos son bastante explícitas y excluyentes en relación a las mujeres

migrantes relacionadas con la industria del sexo. Todos los documentos revelan cómo las tecnologías de la marginación afectan a las mujeres y en particular las mujeres de escasos recursos. Los cuerpos femeninos son la nueva carga en las transacciones altamente lucrativas a través de fronteras. Hay numerosas razones estructurales y políticas que llevan a las mujeres a involucrarse en la industria mundial del sexo. Pero para Biemann no hay una distinción moral sencilla que debe hacerse entre las mujeres objeto de trata y las que eligen este lugar de la supervivencia. El video explora la indefinida zona de negociación en la que participan estas mujeres para posicionarse con respecto a los diferentes conceptos de la prostitución. Por tanto Biemann aspira “a desplazar y volver a lo que significa lo femenino dentro de la diferencia sexual y la representación cultural, donde la sexualidad se presenta a menudo dentro de los estrechos confines de la simbología masculina”³⁸.

Otro de los aspectos muy importantes de esta obra de Biemann es cómo explora el tema del estatus de la imagen digital, sus consecuencias de activación política y las complejidades que introduce su carácter virtual en el juego de lo real. Este uso de la imagen digital y vía satélite será una constante en la obra de Biemann a lo largo de los últimos quince años en su trabajo. En *Remote Sensing* Biemann nos insiste en cómo las visiones vía satélite de la globalidad están produciendo una economía sexual en la que hace posible como reorganizar a las mujeres geográficamente a escala mundial. El uso de imágenes generadas por los Sistemas de Información Geográfica (SIG) abre una crítica fundamental del pensamiento occidental. Las imágenes de satélite proponen un resumen y visión muy precisa del mundo “de arriba hacia abajo”.

³⁸ Biemann, Úrsula. *Performing the border*. Video-ensayo. <<http://www.geobodies.org/art-and-videos/performing-the-border>> [video] (Consultado 23 de julio de 2013). Ver también Brah, Avtar. “Diaspora, border and transnational identities”, en *Biemann Ursula: been here and back to nowhere*. Berlin: B_books ed, 2000. 17-27

La evaluación e interpretación de los millones de datos geoespaciales recogidos por los satélites actualmente en órbita están basados en lenguajes informáticos binarios. A través de estos datos “objetivos”, el mundo puede parecer aprehensible, controlable y fácil de clasificar. Sin embargo, el capitalismo crea paisajes sociales con una materialidad devastadora muy concreta, de modo que sólo se nos hacen comprensibles estos lugares si atendemos a una compleja interrelación entre lo virtual y lo real³⁹.

A partir de *Remote Sensing* Biemann realizó también el proyecto *World Sex Work Archive (WSWA)* o “Archivo de trabajo sexual mundial”, que recoge entrevistas grabadas en video, fotografías y documentos relacionados con el trabajo sexual a escala mundial vinculada a la ya descrita creciente migración femenina después de 1991. Biemann habla de cómo el WSWA no sólo se centra en la producción de nuevas geografías globales del género, sino también en la creación de diversas contra-geografías. Entiende por el contrario-geografías aquellos análisis, proyectos y acciones encaminadas a desnaturalizar y poner en evidencia los mecanismos invisibles de los sistemas de vigilancia y organización de los flujos migratorios de mujeres⁴⁰.

Todos los trabajos de Biemann aquí reseñados ponen en evidencia la compleja relación entre intimidad y tecnología tras el cambio de paradigma tecnológico, que a finales de los 90 se estaba constatando con fenómenos como la asimilación global y masiva de internet en el consumo del sexo. Biemann nos dice:

³⁹ En relación a las relaciones del cuerpo y sus interacciones con los dispositivos tecnológicos es muy interesante el análisis sobre la complejidad de lo virtual en relación a la descorporización del sujeto en el uso de la tecnología de Hansen, ver: Hansen, Mark B. N. *Bodies in code, Interfaces with digital media*, New York: Routledge, 2006.

⁴⁰ Texto de Úrsula para el TOTAL WORK. Catálogo de la exposición. Sala Montcada de la Fundació La caixa, 2004.

La frontera se presenta como una metáfora de la marginación y el mantenimiento artificial de los límites subjetivos en un momento en que las diferencias entre el cuerpo y la máquina, entre la reproducción y la producción, entre hombres y mujeres se han vuelto más fluidas que nunca⁴¹.

2.4.2 A LA DERIVA POR LOS CIRCUITOS DE LA PRECARIEDAD FEMENINA (2004).

PRECARIAS A LA DERIVA

El proyecto surge de un grupo feminista de activistas e investigadoras militantes en Madrid a principios de la década del presente siglo. A priori sin vinculaciones artísticas, sin embargo el concepto que desarrollan en la investigación en torno a la idea de deriva acaba teniendo una repercusión en la producción estética. El proyecto se documenta en el libro y película del mismo título *A la Deriva, Por los circuitos de la precariedad femenina*⁴². Partiendo de la idea de deriva situacionista, las mujeres de este colectivo hacen una operación de traslación de la noción de deriva clásica, el sujeto que realiza el recorrido sin rumbo por la ciudad, un sujeto blanco, hombre y heterosexual (el *flâneur* burgués) en el proyecto de Precarias es la trabajadora precaria contemporánea. De modo que se producen una serie de derivas, en las que un grupo de mujeres siguen y acompañan a distintas trabajadoras precarias (teleoperadoras, limpiadoras de hogar, trabajadoras culturales, traductoras, etc...) en sus recorridos por la ciudad por motivos laborales. Se producen diálogos y conversaciones entre todas las participantes mientras se camina, y en estos recorridos también se cruzan otro tipo de trabajos y tareas de las

⁴¹ Biemann, Úrsula. *Performing the border*. Video-ensayo. <<http://www.geobodies.org/art-and-videos/performing-the-border>> [video] (Consultado 23 de julio de 2013).

⁴² Ver: <http://www.sindominio.net/karakola/antigua_casa/precarias.htm> [web] (15 de julio de 2013), Precarias a la Deriva, "Adrift through the circuits of feminized precarious work" en *Eipcp* 4 (2004) <<http://eipcp.net/transversal/0704/precarias1/en>> [texto] (15 de julio de 2013); Precarias a la Deriva. *A la Deriva: Por los Circuitos de la Precariedad Femenina*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

protagonistas de los mismos, que explican las dinámicas flexibles y precarias de las vidas contemporáneas (las mujeres mientras van a trabajar hacen la compra, llevan a sus hijos o hijas al colegio, etc.). Estos recorridos son grabados y documentados en video, de modo que las imágenes de estos paseos devienen en material de investigación, pero también en imágenes de la precariedad misma. Y en un lugar crítico de posibilidad, estas mujeres entran en proceso de toma de conciencia común, y desde el que empoderarse colectivamente para activar, reivindicar y producir otras estrategias laborales y vitales.

Se genera una idea de “investigación en activo” que deviene en “acontecimiento”, por el contacto entre las personas que participan de la deriva o paseo. Tal y como describe Cristina Vega, este acontecimiento que provoca la investigación en activo y sus efectos, por sus implicaciones performativas, son rotundamente diferentes a la especulación, solo teórica, que implica la investigación académica tradicional, pues implica introducir la acción, el movimiento de los cuerpos, la percepción de sus emociones, etc... Y entender cómo desde el hacer, desde la experiencia aparecen los elementos invisibles emocionales cruciales que quedan al margen o excluidos de los análisis académicos inclinados a la legitimización meramente racional y replicable de datos cuantificados históricamente por su repetición y reconocimiento institucional en el tiempo⁴³.

⁴³ Ver entrevista a Cristina Vega en el marco del proyecto Subtramas en 2009, desde el código de tiempo 13:00 al 14:28: <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/entrevistas/eje/1/cristina-vega>> (video).

2.4.3 *TAPOLOGO* (2008). SALLY Y GABRIELA GUTIÉRREZ

Es un largo documental experimental realizado por las hermanas Gutiérrez Dewar en Freedom Park, un asentamiento de chabolas en Johannesburgo, Sudáfrica. En este lugar una red de mujeres infectadas de VIH puso en marcha *Tapologo* en 1993-94 construyendo y manteniendo durante todos estos años instalaciones y clínicas para combatir la pandemia del VIH entre la población afectada en Freedom Park⁴⁴. Ver figuras N° 56-63. También han puesto en marcha un importante programa de distribución de retrovirales para la población infectada. Para la creación de *Tapologo* se reclutó a profesionales como enfermeras jubiladas, asistentes sociales, médicos, etc... Pero en todo momento es una red colectiva donde participan todos estos profesionales junto con ex-trabajadoras sexuales y otras mujeres que han reinventado sus vidas. De hecho uno de los aspectos más importantes es que las propias mujeres infectadas aprendieron a ser enfermeras de su comunidad transformando la miseria y la degradación en resistencia y optimismo. La película es un documento significativo de cómo una comunidad es capaz de organizarse y empoderizarse colectivamente, la superación de la pandemia del sida aparece como un proyecto comunitario, se presenta una historia positiva, que avanza de la degradación a la dignidad. Las personas infectadas aparecen como protagonistas de su propio cambio y no como víctimas. Y se incide en la importancia de actuar desde las condiciones que se tenga frente a ciertos parámetros idealizados de contar con determinados recursos. Por tanto se trata de un modelo a tener en cuenta para la resolución de conflictos y para la mejora de situaciones de deficiencia en el contexto occidental, pues en

⁴⁴ Ver <<http://www.tapologo.org/>> (web).

Occidente se tiende a despreciar lo que no venga de contextos que no entran en los parámetros de la lógica del desarrollo.

La película también aborda otras cuestiones que atraviesan el problema de la pandemia como la doctrina de la Iglesia Católica sobre el uso de condones en el África sub-sahariana, que ha producido efectos mortíferos y devastadores. Consciente de este problema, el obispo Kevin Dowling asignado en la zona cuestiona la postura oficial de la Iglesia Católica, se desmarca de la institución a la que pertenece y apoya a la red *Tapologo*. El obispo Dowling apoya a la red de mujeres junto a otros líderes religiosos marginados por la iglesia oficial que llevan trabajando décadas en el lugar, pues todos ellos se cuestionan el sentido de la doctrina moral sexual de la Iglesia Católica en esta situación donde el uso del condón si garantiza la supervivencia y la salud de las mujeres que no pueden elegir no prostituirse.

Las hermanas Gutiérrez urdieron una red compleja de trabajo sustentado en la confianza con la comunidad que se iba afianzando a lo largo de un extenso proceso de colaboración. Si bien las decisiones estéticas son decisión final de las artistas, sí hubo un proceso permanente de diálogo con la comunidad al respecto de los contenidos y las consecuencias que podría tener incluir la representación de unos sujetos u otros dentro de la película. Tal y como explica Sally Gutiérrez por ejemplo nunca antes algunas de estas mujeres de la red de *Tapologo* habían narrado públicamente que habían sido prostitutas y el proceso que las llevó a su involucración en *Tapologo* hasta convertirse en enfermeras o desarrollar otro trabajo. O también se muestran situaciones que culturalmente son subversivas para la comunidad de Freedom Park como por ejemplo grabar y hacer seguimiento de la infección por el VIH

de un curandero de la comunidad. Esta situación es relevante pues desmonta ciertos prejuicios y supersticiones sobre el VIH extendidas por los propios curanderos populares en el contexto, que en realidad ponen en peligro ciertas precauciones imprescindibles para no ser infectado⁴⁵. Por tanto hay una consciencia en muchos momentos por parte de las hermanas Gutiérrez de abrir el dispositivo de representación que están llevando a cabo en la película y someterlo a diálogo y consejo precisamente de quién va a ser representado, lo que a veces lo convierte en un proceso de auto-representación en colaboración con las directoras. Las directoras realizaron distintos visionados de la película con la comunidad de Tapologo para ser conscientes de contar con la mirada de la comunidad e incorporarla realmente en todo este proceso.

2.4.4 *LONG STORY SHORT* (2014). NATALIE BOOKCHIN

Se trata de una instalación de vídeo de definición estándar de 9 canales multipantalla realizado por la artista norteamericana Natalie Bookchin. Los 9 canales están sincronizados en audio y video, y dependiendo de las condiciones del espacio y los recursos disponibles serán proyecciones o monitores⁴⁶. Ver figuras N° 64-65.

La obra nos presenta una actuación colectiva de voces de distintas personas en torno en las ideas y experiencias de la pobreza en los EE.UU. La instalación se extrae y se vincula a un archivo de 75 diarios en vídeo realizados con residentes de ingresos muy bajos de Los Ángeles y el área de la bahía de

⁴⁵ Ver entrevista a Sally Gutiérrez en el marco del proyecto Subtramas en 2009: <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/entrevistas/eje/1/sally-gutierrez>> (video).

⁴⁶ Algunas muestras de video se pueden ver en vimeo. Contraseña para todos los vídeos: longstoryshort. Una selección del capítulo "Lugar", ver : <<https://vimeo.COM/93408450>> (video) 08:07 min. Una selección del capítulo "Reflexiones" <<https://vimeo.com/93513435>> (video) 07:35 min. Una selección del capítulo "Pobreza", ver: <<https://vimeo.com/93549352>> (video) 05:53 min.

San Francisco en California. En estos diarios los participantes describen, reflexionan y analizan los efectos de la pobreza sobre sus vidas, familias, y comunidades. Algunos son personas sin hogar, otros desempleados, y algunos están trabajando en empleos con salario mínimo. El abanico de personas representadas es amplio: ex convictos, ex miembros de pandillas, trabajadores con bajos salarios, trabajadores no cualificados, desempleados, o empleados en economías sumergidas, todos miembros de la llamada “nueva pobreza”, que se generó en los EE.UU. como consecuencia de la Gran Recesión y que se ha perpetuado hasta nuestros días. EE.UU. a pesar de ser uno de los países más ricos y desarrollados del mundo cuenta con más de 45 millones de gente bajo el umbral de la pobreza⁴⁷.

La mayoría de los participantes nunca antes habían compartido sus puntos de vista e historias en público, y mucho menos en vídeo. La artista ha evitado que la narraciones se sustenten en las imágenes sensacionalistas de la pobreza. En lugar de un único narrador hay muchos, si percibes todas las pantallas de la instalación puede parecer que todos los narradores hablan al unísono. Un espacio compuesto y lleno de altavoces sugiere la escala y diversidad de la pobreza, por cada altavoz podría haber muchos otros. Juntos todos los diarios forman una voz colectiva compleja, lo que sugiere que muchos de los relatos de la pobreza y los estados psicológicos que puede producir la misma son profundamente compartidos por muchas personas.

Se propone a los participantes que imaginen colectivos y entidades sociales que aún no existen, de modo que *Long Story Short* sugiere vínculos

⁴⁷ Ver: “Pobreza en Estados Unidos” *Wikipedia* <http://es.wikipedia.org/wiki/Pobreza_en_Estados_Unidos> (texto).

políticos, revela afinidades, y hace conexiones entre distintos puntos de vista y experiencias particulares.

Long Story Short también establece un vínculo entre el aumento de la cultura de la red digital y el aumento drástico de la pobreza. Los diarios en vídeo se realizaron utilizando cámaras web y ordenadores portátiles, y presenta las marcas de esta tecnología: un estilo directo, la captación de la intimidad, imágenes a veces informales, caras iluminadas por la pantalla, etc... De hecho son las mismas tecnologías que en las últimas décadas marcaron el comienzo de las dificultades para los trabajadores poco cualificados y sus familias que aparecen en estos diarios. Este proceso confirma los repuntes de pobreza recientes, de hecho el índice de pobreza lejos de bajar crece progresivamente.

Sin embargo aquí las herramientas tecnológicas citadas amplifican las voces de los participantes. La instalación se inspira en uno de los aspectos más prometedores de la cultura de la red y las redes sociales: por un lado el abandono del enfoque de las voces individuales por la de muchas voces, y por otro la activación y reivindicación de la importancia de hablar en público seas quién seas frente a lo que se considera voz y conocimiento expertos. Pero Bookchin también es consciente de que la participación depende del acceso a determinados medios, y la visibilidad depende de la afirmación pública y popular de las redes sociales como Facebook, Twiter, etc... A través del uso de sus dispositivos y botones como “me gusta/like” y del número de veces que las determinadas informaciones, imágenes o videos se compartan, o incluso de los remixes e interpretaciones que a su vez se pueden hacer de los mismos y redistribuirlos y compartirlos de nuevo en una cadena infinita. Como resultado de ello y una vez más, los medios de comunicación de las redes sociales han producido una clase de personas excesivamente visible y una clase invisible.

Bookchin quiere visibilizar a aquellos cuyas historias y datos no parecen interesar, o valer mucho, o que al mismo tiempo no interesa que se conozcan. En consecuencia *Long Story Short* compila y presenta un archivo “perdido”, que representa a los que en su mayoría han sido tergiversados o invisibilizados por las tecnologías digitales y las pantallas mediáticas. Si bien nos presenta un único archivo para contar toda la historia, se trata de un proyecto discordante con las expectativas y desafiante con autoridad, pues la instalación profundiza en un medio de comunicación más social. El título *Long Story Short*, es una expresión que en inglés sugiere que una breve explicación se está utilizando en lugar de lo que es realmente una historia mucho más larga. Se presenta como respuesta a un momento actual de aumento dramático de la desigualdad económica, y al mismo tiempo explora otras posibilidades de cómo las representaciones de la pobreza y la desigualdad, pueden utilizar y subvertir los modos actuales de la movilidad, difusión y exhibición de la imagen digital.

El trabajo de Bookchin desde 2008 ha explorado la relación entre la llamada cultura de la participación y la esfera pública. Ha investigado cómo se transforman los conceptos de espacio público y la identidad pública en la era de la conectividad ubicua y de las pantallas pequeñas. Bookchin comenzó a usar video-diarios encontrados (*vlogs*) como material de origen en su trabajo en el 2008, por considerar que son una forma única de autorretrato y una peculiar mezcla de lo público y privado. Le llamó la atención su forma de auto-presentación pública en la que la gente común comparte historias y observaciones, actuando como críticos, celebridades, artistas y presentadores de noticias. Los blogs funcionaron como campo de pruebas y un foro público que da voz, alcanza otros con puntos de vista y temas, tales como el desempleo y las enfermedades mentales y físicas. Sin embargo Bookchin en

este proceso comprendió que las voces individuales a menudo se pierden en un cúmulo de voces indiferenciadas y desde este punto de partida surgió *Long Story Short* por la necesidad social y el deseo de generar un diálogo público colectivo y conectividad entre personas frente a la realidad de aislamiento social que constataban los monólogos individuales o blogs realizados solitariamente con una cámara web del ordenador en espacios privados. De forma que el trabajo sugiere posibles conversaciones sociales más grandes que todavía no existían, o eran difíciles de descifrar solamente con la visualización de vídeos individuales.

2.5 LO BIOPOLÍTICO EN EL ARTE, MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN

Después de que Paolo Virno enunciara la problemáticas de la figura del virtuoso, encarnado en la figura del artista, como modelo social ejemplar de trabajador para el capitalismo cognitivo, se ha generado mucho pensamiento y análisis en torno a la complejidad del estatus del artista, en relación a su responsabilidad social, su ética, sus posibilidades políticas, pero también en relación a la creatividad como estructura productiva. De hecho Richard Florida ha especulado con la posibilidad perversa de que el modelo de producción, ya no solo en el arte, sino en todos los sectores productivos sea la mismísima *Factory* de Andy Warhol⁴⁸. El artista Liam Gillick en su texto “El propósito del artista”, precisamente se hace cargo de las nuevas situaciones del artista en combinación con la ideología neoliberal y trata de revertir a favor del artista, por sus posibilidades ontológicas, las acusaciones actuales que se han vertido

⁴⁸ Ver Bloois, Joost de. “Entra en el laboratorio del sueño: arte, trabajo y política” en *Nuestro trabajo nunca se acaba*. Madrid: Photo España-Matadero de Madrid, 2012.

sobre el mismo por ser el sujeto que encarna de una manera perfecta el prototipo de productor inmaterial obsesionado por capitalizar cada momento y cada intercambio de la vida diaria: “El reto es la suposición de que los artistas en la actualidad -les guste o no- han caído en una trampa que está predeterminada por su existencia en un régimen centrado en la capitalización galopante de la mente”⁴⁹.

Es muy preciso en este sentido también el trabajo artístico y el cuerpo de pensamiento elaborado por el artista y activista Marcelo Expósito. Ha trabajado ampliamente en su obra artística sobre las consecuencias del cambio de paradigma productivo, la precariedad y las condiciones postfordistas del capitalismo cognitivo, en esta dirección destacan trabajos como: *La Imaginación Radical (carnavales de resistencia)* y *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* ambos de 2004⁵⁰. Expósito escribe al respecto del trabajo del artista en el presente:

Quienes en mi generación comenzamos a realizar trabajo artístico antes que político, caímos poco a poco en la cuenta de cómo funcionaba nuestra actividad en el campo artístico. Al comienzo, no teníamos ni la más mínima idea de cómo el sistema de explotación flexible al que estábamos sometidos era intensivo aunque discontinuo. Su discontinuidad es precisamente la clave que permite que la explotación sea sostenible. Si una institución “dispone” de tu trabajo de forma continuada y regularizada, te planteas inmediatamente entrar en una relación regular del tipo “trabajo por salario”. Si “dispone” de tu trabajo de manera discontinua y desregularizada, entonces la relación anterior cambia a los términos ocasionales “trabajo por renta”. La renta discontinua, no un salario continuado, es lo que circunstancialmente se te paga por un trabajo puntual tipo “prestación de servicios”; el resto del tiempo es “tuyo”. Pero es en el tiempo de “inactividad” para con la institución cuando realizas el trabajo de autoformación, entrenamiento o ensayo, preparación, producción, etc., que en la prestación “de servicios” pones a producir sin que se te remunere. La explotación del trabajo artístico es por tanto intensiva porque se ejerce sobre el conjunto del tiempo de vida que

⁴⁹ Ver Gillick, Liam. “El propósito del trabajo” en *Nuestro trabajo nunca se acaba*. Madrid: Photo España-Matadero de Madrid, 2012.

⁵⁰ Ver: Expósito, Marcelo. *La imaginación radical (carnavales de resistencia)*. <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=244>> (video) y *Primero de mayo (la ciudad-fábrica)* <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=240>> [video] (Consultados el 13 de agosto de 2013.)

empleas en tu dedicación, pero la clave de por qué resulta económicamente sostenible para la institución reside en el hecho de que se formaliza de manera discontinua: sólo se te paga por el proyecto, la exposición o la investigación concreta o por las horas “que trabajas”. Si ese tipo de explotación está ampliamente aceptada en el campo artístico es, obviamente, porque tu actividad supuestamente “te gratifica” en términos de libertad y autoexpresión vocacional. También porque la relación de sometimiento a la institución es irregular en la relación trabajo-renta, pero constante en términos simbólicos y en sus formas de subjetivación: al artista se le enseña a mirar siempre hacia la institución como garante de la legitimidad y sobre todo de la “relevancia” de su propia actividad⁵¹.

Al hilo de los apuntes de Expósito, comparto la preocupación de Gillick, pero resulta muy complejo definir en el momento contemporáneo las posibilidades a favor del artista, y del reto que éste último apunta, pues definitivamente es cierta, muy preocupante y absolutamente constatable, más que en otros sectores, la infiltración de la personalidad neoliberal terriblemente competitiva, neurótica y depredadora entre los artistas contemporáneos. Y no debemos olvidarnos de los críticos, gestores culturales y comisarios de arte. En el caso de estos últimos la situación aún es más lamentable y perversa, pues la redistribución de poder en las industrias culturales les ha otorgado infinita y desproporcionadamente más poder que a los artistas, que por la lógica neoliberal de llevar un paso más allá la ocultación y separación del producto de los medios de producción y de la producción misma, todos estos profesionales han empujado a los artistas fuera de los sistemas de decisión en la mayoría de los casos, salvo muy raras excepciones.

Con este punto de partida quiero hacer un recorrido en este capítulo por las complejidades que incorpora a la figura del artista el régimen del capitalismo cognitivo. Y para ello partiré de las aportaciones de un texto de

⁵¹ Ver: Expósito, Marcelo. “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”, *Eipcp* 10 (2006).< <http://eipcp.net/transversal/0407/expósito/es>> [texto] (Consultado el 13 de agosto de 2013).

Angela Dimitrakaki al respecto de lo que ella llama prácticas de arte biopolíticas, a tenor de la constatación de una hegemonía de las biopolíticas en la teoría política del arte en los últimos años⁵². Podemos afirmar que la ausencia de un afuera no es solo una condición geopolítica, pues tanto el pensamiento crítico, como las agendas anticapitalistas han acreditado en los últimos años la imposibilidad del reclamar el ser en un posible afuera del capitalismo y constituido independientemente de las reglas del capitalismo. La vida vivida a través de las interacciones humanas se ha convertido en el lugar de la actualización del capitalismo como relación social y no meramente económica. Hablar del capital como social más que como económico implica una difusión del principio económico dentro de la vida. Para Dimitrakaki la formula marxista que distingue entre la base donde reside la economía y la superestructura cultural, que ha sido eliminada de la economía, hoy se sustenta más que nunca. En la primera década de los 2000 todo ha girado hacia lo económico, culminando en la crisis del capitalismo financiero.

Como se ha descrito en capítulos anteriores que la producción haya llegado a ser biopolítica implica que el control del capital sobre el trabajo no pasa a través de la lógica de la medida de anteriores regímenes sino a través del trabajo inmaterial, lo que aumenta considerablemente el poder de los servicios y de la economía de la experiencia. En este sentido el arte contemporáneo es un terreno paradigmático de la producción inmaterial. El principio de autonomía del arte exagera esta condición de ausencia de medida, es muy fácil olvidar que el arte contemporáneo sigue siendo trabajo justo en el momento en que se transforma en vida. Muchas veces los artistas conectan

⁵² Dimitrakaki, Angela. "Labour, Ethics, Sex and Capital On Biopolitical Production in Contemporary Art", *N.paradoxa: international feminist art journal* 28, Londres (2011).

sus relaciones reales con ambientes socioeconómicos motivados por el imperativo de escapar de la precariedad, de la escasez o incluso de la pobreza. Lo que coloca al artista y el poder de su trabajo en un imperativo bloqueo de búsqueda de ventajas competitivas frente a otros artistas. Dimitrakaki nos apunta que las prácticas de arte biopolítico, a diferencia de Griselda Pollock que las ve como intervenciones, son procesos de exposición, de exponerse a algo... De modo que en estas prácticas los propios artistas emprenden una estrategia de sobre-identificación con el objeto y sujeto de crítica⁵³.

El proceso de puesta en cuestión de los sistemas democráticos de los últimos años y fuertemente evidenciado con la crisis viene acompañado por la paulatina desacreditación de la representación de las democracias. Justamente muchas prácticas artísticas no solo en la última década, han emprendido búsquedas alternativas de producción más allá de las políticas de la identidad y de la representación, por tanto el arte biopolítico es un arte post-representacional.

2.5.1 TANJA OSTOJIC' Y ANDREA FRASER

Para ilustrar esta manera de producir, con las estrategias de sobre-exposición, Angela Dimitrakaki utiliza *Buscando un marido con pasaporte de la UE* (2000-2007) de Tanja Ostojic', y *Sin título* (2003) de Andrea Fraser como dos casos de estudio complejos de este arte biopolítico en el que las artistas abandonan el estudio y los espacios cotidianos por un contexto globalizado asumiendo los riesgos que esto implica:

⁵³ Pollock, Griselda. *Looking back to the future: Essays on Art, Life and Death*. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.

Tanja Ostojic', inició el proyecto en 2000 con el envío a través de internet de una fotografía en la que aparecía desnuda, con la cabeza y la vagina rasuradas, buscando a un hombre con pasaporte de la Unión Europea que quisiera casarse con ella, para conseguir gracias a este matrimonio el mismo pasaporte (lo que evidenciaba la situación geopolítica de los ciudadanos de la ex Yugoslavia que tras el fin de la guerra civil no podían viajar a los países de la UE sin el visado Schengen u otro tipo de visado). La economía emerge aquí como objeto real de deseo. En enero de 2002 consigue casarse con un ciudadano alemán que le permite conseguir el pasaporte de la UE. Y en 2005 realizará una fiesta para celebrar el divorcio. El proyecto como trabajo artístico se presentará después en la sala de exposiciones como una instalación llena de documentos y fotos que acreditan los momentos de todo este proceso de vida. Ver figuras N°66-69.

El proyecto controvertido, ha recibido numerosas críticas en el mundo del arte y la cultura:

Dimitrakaki apunta como Sefik Tatlic nos describe que sucede en el sistema con la “vida nuda” (utilizando el concepto que Agamben): “cuanto más quieres estar integrado dentro del proceso neoliberal capitalista, lo que más quieres es una bios, una vida con estilo. Hay una tendencia a no resistir la opresión y llegar a ser opresor”⁵⁴.

Tatlic introduce la existencia de una tercera posibilidad además de la del opresor y el oprimido, que implica rechazar la postura de la inclusión. Esta tercera posición ha sido ampliamente desarrollada por pensadores como los

⁵⁴ Ver Tatlić, Šefik Šeki. “The Truth Machine: The Relationship between Life and Sovereign Power” en: *Integration Impossible? The politics of Migration in the Art Work of Tanja Ostojić*, Marina Gržinić y Tanja Ostojić (editoras) Berlin: Argobooks, 2009. 232. Ver Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995. Y *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998. Ver Agamben, Giorgio. Y *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Valencia: Pre-Textos. 2003.

del Comité Invisible, John Holloways, o por supuesto los pensadores de *Multitude* como Negri y Hardt. De hecho esta tercera posición rechaza las políticas de la representación en el sentido que la representación es compatible y reducible a las políticas fijas de la identidad⁵⁵.

Y aquí es donde las cosas se ponen muy complicadas para lo artístico, si bien no hay que olvidar que hay toda una genealogía de prácticas que han sido siempre muy sensibles y han coincidido con la conciencia de este problema en los últimos cuarenta años. Taclic reprocha a Ostojic', no ser consciente de este problema de la representación, pues simplemente exponer como las cosas funcionan realmente para conseguir un pasaporte de UE, "no es ir lo suficientemente lejos". De hecho todo el proyecto involucrará un cambio radical de vida para la artista que desde entonces vive en Berlín, y ahora está sumamente conectada a ciertas élites del mundo del arte. En este sentido también es elocuente otro trabajo de la artista llamado *Estrategias de éxito con comisarios* (2001-2003), iniciado justo después de hacerse conocida por el proyecto del pasaporte, se fotografía con comisarios importantes del mundo del arte, en situaciones sociales relajadas, en las que se evidencia la imposibilidad de separar trabajo y vida en su trabajo como artista. Dimitrakaki se pregunta en defensa de la artista, ¿qué significaría una alternativa a "no ir lo suficientemente lejos"?; y en relación a las acusaciones de manipulación de su nuevo marido en beneficio propio, nos recuerda que no todo el mundo, de hecho muy pocos, tienen el privilegio de poder distinguir entre una cómoda planificación de su carrera artística y su propia vida. Ver figura N° 70.

⁵⁵ John Holloways con su libro *Cambia el mundo sin tomar el poder*. Caracas: Editorial Melvin, 2002. Ver Comité Invisible, El. *La Insurrección que viene*. Barcelona: Melusina, 2010.

Andrea Fraser ha pensado mucho sobre los compones eróticos y afectivos en los lugares de poder, en el componente erotizante inmanente a los espacios físicos de su representación, a sus instituciones, y por supuesto también perceptible en los museos, los centros de arte y todos los espacios ligados con el sistema y el mercado del arte también están atravesados por esta erótica del poder. Fraser llegará a convertirse en uno de los máximos exponentes de la llamada “Crítica Institucional”⁵⁶. Gracias a obras como *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) (Ver figuras N° 71-72), *Official Welcome* (2001) (Ver figuras N°73-74) y a *Little Frank and his carp* (2001) (Ver figura N°75-76), entre otras... La propia artista apunta:

Todo mi trabajo es acerca de lo que queremos del arte, lo que los coleccionistas quieren, lo que los artistas quieren de los coleccionistas, lo que quieren los públicos de los museos... Por eso, quiero decir lo que queremos, no sólo económicamente, sino en términos más personales, psicológicos y afectivos⁵⁷.

Little Frank and his carp es un video realizado a partir de una acción en el Museo Guggenheim de Bilbao producido por Consonni⁵⁸. En el mismo Fraser reacciona a la narración de la audio-guía del museo de manera irónica, estableciendo una relación sexual con la paredes del museo, se frota sobre ellas, se levanta el vestido para que su bragas y sus nalgas entren en contacto

⁵⁶ Fraser se asocia con una tercera generación de artistas de la crítica institucional, una práctica que surgió a finales de 1960 y principios de 1970 como reacción a la creciente mercantilización del arte y de las ideas dominantes de la autonomía y la universalidad del arte. En estrecha relación con el arte conceptual y el arte site-específico, la crítica institucional se refiere a la divulgación y la desmitificación de la forma en que el sujeto artístico, así como el objeto de arte se organizan y son reificados por la institución artística. El trabajo de Fraser se diferencia de una primera ola de artistas de la crítica institucional -Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke- en que trata a la institución en su conjunto como lugar de posiciones y de las relaciones sociales, en lugar de un lugar físico en el que el poder institucional puede ser claramente situado. Su práctica responde a un modelo más sociológico y psicoanalítico que los modelos fenomenológicos y espaciales proferidos por sus predecesores. Ver: Malone, Meredith. *Andrea Fraser, “What do I, as an artist, provide?”* 2005. <<http://www.kemperartmuseum.wustl.edu/files/AndreaFraser.pdf>> [texto] (consultado el 8 de julio de 2013).

⁵⁷ Andrea Fraser, citada en Trebay, Guy. “Sex, Art and Videotape.” *The New York Times* (13 de Junio de 2004).

⁵⁸ Consonni es una productora de arte localizada en Bilbao. Desde 1997, invita a artistas a desarrollar proyectos que no adoptan un aspecto de objeto de arte expuesto en un espacio. <<http://www.consonni.org/es/proyectos/little-frank-and-his-carp>> [web] (Consultado el 8 de julio de 2013).

directo con la pared, su cuerpo reacciona y se mueve como si iniciara una masturbación al unísono con su cuerpo y la superficie de uno de los pilares principales del hall del museo. Las palabras del narrador del aparato nos invitan a establecer una intensa identificación con el edificio, nos hablan del “alma” del mismo, que se nos presenta como una arquitectura afectiva que puede abrumar física y emocionalmente al espectador. Nos tenemos que sentir afectados por los espacios espectaculares y las enormes dimensiones del edificio.

En la performance *Official Welcome* (2001), realizada con motivo de la inauguración de su primera exposición retrospectiva, la artista comienza agradeciendo a todo el público por asistir a la misma, a continuación y de una manera casual explica a la audiencia cómo este tipo de presentaciones son algunos de los rituales de incorporación e intercambio sobre los que versa su trabajo, y bromea que podría realizar un ritual parecido sin ninguna reflexión y sin tomar la distancia que le está permitiendo hacer esta performance. Después continúa con una narración paródica sobre los diferentes tipos de artistas y los profesionales que sostienen este contexto profesional, sobre sus modos de comportamiento. Acaba declarando que es una “estrella del arte postfeminista”, mientras que se desnuda y se queda en ropa interior haciendo poses de modelo, y sentencia: “Yo no soy una persona hoy. Soy un objeto en una obra de arte. Todo esto es sobre la vacuidad”⁵⁹. *Official Welcome* se distribuye con una edición ilimitada de copias, para “minar expresamente la creación de una experiencia, irreproducible y de visión singular”⁶⁰. Tanto *Little Frank and his carp* como *Official Welcome* son dos obras con las que Fraser recupera el

⁵⁹ Ibid Malone 2005. 19.

⁶⁰ Ibidem.

propio cuerpo como lugar privilegiado para seguir indagando en las mismas cuestiones de toda su obra en la década anterior, pero potenciando los asuntos sobre subjetividad y género⁶¹.

Este breve recorrido por la obra de Fraser da una idea clara de los antecedentes de la obra *Sin título* (2003), como caso de estudio de las problemáticas biopolíticas. Ver figuras N°77-79. Es un trabajo que había iniciado en 2002, cuando la propia artista se reunió con un coleccionista privado en la Friedrich Petzel Gallery para arreglar cómo resolver una comisión pendiente. Los requisitos pactados para cerrar la comisión incluían un encuentro sexual entre Fraser y un coleccionista, que se grabó en video para ser producido como DVD en una edición de solo cinco copias (nótese aquí la diferencia en relación a la comercialización de la performance *Official Welcome*). El vídeo resultante es un documento de sesenta minutos en silencio, sin editar, una toma en una habitación de hotel con una cámara fija y la iluminación existente. No hay descripción del lugar real. Las imágenes nos permiten ver todos los protocolos previos y posteriores a la relación sexual, que es explícita y real. Fraser en el acuerdo con la galería también cuida y pacta meticulosamente la pautas del visionado del video siempre que sea expuesto: deberá ir en un pequeño monitor, los espectadores han de estar de pie, pues se trata de evitar que la experiencia tenga un carácter sensacionalista sobre algo explícitamente sexual, lo que sucede habitualmente con la lógica de la sociedad del espectáculo.

Fraser por un lado nos desvela la fragilidad del artista frente al mercado,

⁶¹ Malone lo detalla así: "La performance de Fraser también vuelve a traer nuestra atención a la relación simbiótica entre la transgresión de vanguardia y sus patrones. Imitando no sólo las palabras, sino también las posturas y las afectaciones tanto de los artistas contemporáneos, como de sus defensores y soportes, Fraser expone con franqueza la transgresión de vanguardia como un elemento necesario para la perpetuación de los rituales establecidos de intercambio entre capital cultural y financiero". (Malone, 2005: 19).

ella misma negocia en persona una comisión que habitualmente las galerías negocian con los clientes, los coleccionistas, los museos. Fraser piensa en cómo sacar partido de esta situación precisamente produciendo esta obra, para poner en evidencia esta fragilidad, y al mismo tiempo es consciente de las posibilidades de situaciones similares: “Evitamos la responsabilidad, o la acción en contra, las complicidades cotidianas, compromisos y la censura... Que son impulsados por nuestros propios intereses en el campo y de los beneficios que se derivan de ello”⁶².

Y por otro lado nos habla de la importancia de la producción emocional y sentimental de la personalidad flexible. Lo emocional es clave para que opere la transacción económica, la artista pone su cuerpo, su sexo, al mismo tiempo que está resolviendo un asunto económico pendiente, y que pone en evidencia todo el dispositivo de relaciones de poder y económicas detrás del entramado de la producción artística ligado al mercado del arte. Por tanto Fraser está poniendo en evidencia la ecuación de equidistancias entre la producción emocional-afectiva y la producción de capital simbólico como profesional, como productora cultural, que antes o después acabará convirtiéndose en capital material ⁶³.

El encuentro sexual se nos muestra construido con mucha ambivalencia. Hay un mecanismo de prevención de la intimidad que acaba intensificando los componentes “auráticos”, en el sentido benjaminiano, de dicha experiencia. La

⁶² Fraser, Andrea. “From the Critique of Institutions to an institution of critique”, *Artforum* 44.1 (2005): 278-286. Ver también *Museum Highlights, The writings of Andrea Fraser*, Alexander Alberro (ed). Cambridge, Massachusetts, Londres: Writing Art press, The Mit Press, 2005.

⁶³ En este sentido también escribe Mederith Malone: “Mientras Fraser ganó prestigio profesional al tener su nombre publicado por una organización en particular, la organización adquirió una cantidad igual de prestigio público por tener su nombre asociado a un determinado tipo de arte. Al final, lo que ofrece a sus clientes (museos, empresas, coleccionistas privados) fue el valor simbólico de legitimidad producida por la condición artística, lo que Bourdieu distingue como «capital cultural». Con la presentación de estos diversos intereses de una manera directa, Fraser no sólo expone los sistemas que distribuyen, presentan y coleccionan arte, sino también implicó expresamente su propio deseo de reconocimiento profesional como una parte crucial del proceso.” (Malone, 2005: 16).

conversación entre artista y coleccionista queda protegida, no tenemos acceso a las conversaciones ni sonidos. Hay una potenciación del lenguaje corporal. Para Dimitrakaki estamos ante instantes sexualizados de una transacción esencialmente financiera. No hay en ningún momento intercambio de dinero entre manos, o firma de contratos, la sociabilidad esta insertada en un acto de compra y venta dando una cara humana a este acto comercial. Precisamente aquí reside la importancia del trabajo. La relación social entre el coleccionista y Fraser es el propio trabajo de artístico. En palabras de Susan E. Cahan, “la pieza meramente más allá de usar la prostitución como metáfora de las relaciones artista/coleccionista, da cuerpo a una forma de resistencia al fetichismo de la mercancía y reinvierte el poder de las interacciones humanas”⁶⁴. Profundicemos en las dos cuestiones de esta frase:

En cuanto al asunto de la prostitución, artista y coleccionista llegan al acuerdo de que éste compre la primera copia de la edición de cinco copias, pero el precio no ha sido nunca revelado. De hecho esta falta de claridad calculada, ha intensificado malinterpretaciones, pero hay argumentos que no tienen en cuenta los conservadores que acusan a Fraser de prostitución como algo negativo, pues simplemente reducen la prostitución a un intercambio de sexo por dinero. Fraser es muy sagaz en este sentido, pues es ella la que elige al coleccionista. Justamente la reinversión del poder de la interacción humana que cita Cahan, entre otras posibilidades, se basa en que una trabajadora femenina tiene tal posición de poder como para decidir con quién tendría relaciones sexuales, incluso si el sexo es en esencia comprado como parte de la obra. Fraser persistentemente ha destacado este punto, el proceso de

⁶⁴ Ibid Dimitrakaki 2011, 11. Ver Cahan, Susan E. “Regarding Andrea Fraser’s Untitled” *Social Semiotics* 16.1 (abril 2006). 9.

producción de la obra la colocó en tal posición de poder, que hacía carente de sentido la crítica de la artista como prostituta. Es claro que el tráfico de mujeres, frecuentemente utiliza la coerción, desdibujando la línea entre el trabajo sexual, la esclavitud y la tortura. Con esta situación se nos desvelan los códigos morales de la burguesía hegemónica, cuando la propia vida deviene en trabajo, Dimitrakaki nos apunta “¿por qué y cómo la intimidad sexual deberían estar fuera de esta relación?”⁶⁵ (trabajo-vida). Emerge aquí indirectamente el asunto de la regulación de la prostitución, uno de los asuntos más polémicos discutidos actualmente en algunas sociedades occidentales. Lo que le sirve a Dimitrakaki para establecer un argumento crítico feminista: “la entrada de la mujer en la fuerza de trabajo en el giro del capitalismo hacia la economía de los servicios al final del siglo XX, sin embargo adquiere una especie de favor distópico si atendemos al giro en el arte y sus recientes aplicaciones como brazo de la investigación y el desarrollo en el capitalismo del siglo XXI”⁶⁶; es decir pareciera claro una vez más que la incorporación de la mujer a la fuerza de trabajo del siglo XX, responde a la estrategia de feminización del trabajo por el neoliberalismo, lo que nos coloca en un contexto más complejo que el de la exclusión de regímenes anteriores.

Por otro lado en la sentencia de Cahn se habla de la posibilidad de resistencia a la fetichización de la mercancía. Andrea Fraser adquiere una importancia no tanto como una figura reflexiva sobre el mercado del arte, sino como un simple ejemplo de proletariado industrial cultural de hoy en día, cuyo trabajo artístico, más allá de lo necesario, se produce por la transmutación de la vida en mercancía, incluyendo los espacios íntimos de la cama, dónde el poder

⁶⁵ Ibid Dimitrakaki, 2011. 11.

⁶⁶ Ibid 13.

no es precisamente laboral en estos casos. Si en el principio de este capítulo empezábamos hablando de la no existencia de un afuera del capitalismo, Dimitrakaki nos marca que en la experiencia de Fraser se acepta un tiempo “exterior” al capitalismo que puede ser efectuado por el arte, por lo menos por el arte que se realiza dentro del espacio de la interacción humana, porque en este caso se produce un exceso de sociabilidad que no puede ser capturado por el capital. Este exceso de sociabilidad no puede existir en la colaboración profesional con el gestor de arte seleccionando al coleccionista para producir un documento para ser vendido. El único paso de producción donde podemos imaginar como lugar de exceso de sociabilidad seguro está localizado en el encuentro sexual. Como decíamos al principio en el trabajo inmaterial y en la producción biopolítica esta ausencia de medida es la norma. Fraser consigue plantear una situación en la que la alienación no está anulada, sino que es difusa. En el caso de la artista la explícita intención de vender un documento de trabajo inmaterial, hace que implícitamente acepte la alienación como base en el trabajo de arte del capitalismo, con lo que la artista tiene que elegir la forma de su trabajo, pero no las condiciones, las cuales son impuestas por el mercado del arte y el trabajo en sí mismo pone al coleccionista en el lugar de alienarse para tener acceso al producto.

En la senda de las conexiones entre trabajo y vida, ya habían trabajado otras artistas antes y también durante las últimas décadas, muchas de las artistas citadas en los apartados de este capítulo, pero es importante ver qué diferencias se aprecian entre los trabajos de otras artistas feministas que se han aproximado a los asuntos del cuerpo migrante y objetualizado de la mujer, los cuerpos excluidos, etc... Como Nathalie Bookchin, Ursula Biemann, Sally Gutiérrez, Renate Lorenz, u otras como Sandra Schäfer, Ann-Sofi Siden, Ines

Doujak, etc... Y los de Tanja Ostojic' o Andrea Fraser, recientemente recorridos. Con las primeras tenemos visiones de cómo las mujeres trabajan en el terreno socioeconómico de las relaciones y además entre otros artistas, nos muestran los mecanismos y dispositivos complejos del problema de la representación en el arte, habiendo sido muy conscientes por décadas de este reto. Con Tanja Ostojic' y Andrea Fraser se pone el foco en la transición que va del cuerpo del artista a la vida de la propia artista. Y esta transición es un ejemplo perfecto del despliegue del capital como relación socio-económica, ambas artistas se exponen a una imposibilidad de diferenciación entre su vida y su trabajo. Esto es sumamente importante si tenemos en cuenta la manida identificación entre arte y vida, y cómo toda la historia del arte, especialmente desde el quiebre duchampiano versa en torno a esta identificación (en el caso de unas obras de arte se ha tratado de especular con la distancia sobre ambos y en otras de afirmar radicalmente su identificación). Los devenires del sistema económico nos sitúan en un umbral en el que perversamente se hubiese hecho realidad esta identificación. Estas artistas generan narrativas que involucran lugares institucionales de mediación, como el matrimonio o el mercado del arte, y nos exponen una tensión y conflicto entre la ética y la política en la producción del capital de nosotros mismos, otorgando mucho sentido a nuestra propia producción de subjetividad.

Ambos trabajos reproducen y reinterpretan lo personal como político dentro de la ideología dominante heteronormativa. Son ejemplos de la imposibilidad del género de escapar de la producción biopolítica. Aunque las estructuras donde los intercambios de estas mujeres con hombres se mantienen intactas, se nos presenta la identificación mítica del artista como ser no alienado, ya que son ellas las que tienen el control del resultado de su

trabajo. Al mismo tiempo “los dos casos sirven para encubrir la naturaleza real de las relaciones en el *mainstream* de los mercados de trabajo laboral, sexual, matrimonial difuminando los límites entre trabajo y vida más que entre lo público y lo privado”⁶⁷. Dimitrakaki nos apela a analizar el alcance del arte biopolítico utilizando las tácticas de exposición gracias a una sobre-identificación de las artistas como sujeto y objeto de estos trabajo artísticos. Semejantes tácticas nos permiten ver a las artistas como sacrificio de algo, por ejemplo su integridad moral, o mostrarnos a todos nosotros como las cosas funcionan, tanto si las artistas se benefician o no de la misma. Pues ellas también como “cualquiera” de nosotros están más o menos atrapadas en las interacciones sociales del sistema. Sin embargo que este “cualquiera” está especificado con una identidad profesional, revela una situación absolutamente importante en relación al estatus del artista dentro del régimen de producción inmaterial del capitalismo cognitivo y en relación al artista y los trabajo artísticos biopolíticos, se trata del siguiente imperativo: la ética está ajustada al momento en el que el poder de la vida es apropiado como poder de trabajo.

En relación a las cuestiones de género esto implica una repolitización de la identidad de la mujer artista en términos de sujeto económico. Y aquí lo ético puede ser expuesto como código de conducta por repetición o trasgresión. La única llamada ética que aparece en los trabajos de ambas artistas es a través de la autoría, ambas en las obras se identifican, este es mi nombre, soy una mujer y esto es lo que estoy viviendo. Curiosamente esto se aleja de los dictámenes de las agendas del pensamiento crítico y anticapitalista de la década de los 2000, los consejos del Comité Invisible de “escapar de la visibilidad”. De hecho estas artistas están desarrollando todo lo contrario,

⁶⁷ Ibid Dimitrakaki, 2011. 13.

acciones de hipervisibilidad, que pueden ser una repuesta táctica al poder. En este sentido Dimitrakaki con ánimo de evitar juicios morales al respecto de la hipervisibilidad de las artistas, nos marca que su única justificación es la de mantenerse incluidas en el régimen de organización capitalista del trabajo como moralmente preocupante desde el momento que ellas toman una postura crítica en contra del mismo.

En este punto llegamos a la sentencia más radical del texto de Dimitrakaki, la sobre-determinación de la base de la economía no estaría más relegada a la famosa fórmula de la “última instancia” de Althusser, que nunca se ve, el instante donde se sustenta la superestructura social y política, pues ahora la última instancia está a plena vista⁶⁸.

Taclic, a pesar de su crítica muy exigente con la artista, en un texto encargado por la propia Ostojic’ explica cómo su trabajo del pasaporte hace un trabajo político y es instructivo al revelar como la última instancia del capital evita la realización de lo que él llama la tercera posición. Lo que no puede perderse de vista es que usa su género en una posición ventajosa, la falta de medida del capitalismo inmaterial define su trabajo artístico generando principalmente relaciones sociales. Los trabajos de ambas artistas nos ofrecen un ejemplo muy excepcional en contra de los argumentos que ven la

⁶⁸ “Cualquiera puede convencerse fácilmente de que representar la estructura de la sociedad como un edificio compuesto por una base (infraestructura) sobre la que se levantan los dos «pisos» de la superestructura constituye una metáfora, más exactamente una metáfora espacial: la de una tópica. Como toda metáfora, ésta sugiere hacer ver alguna cosa. ¿Qué cosa? Que los pisos superiores no podrían «sostenerse» (en el aire) por sí solos si no se apoyaran precisamente sobre su base. La metáfora del edificio tiene pues por objeto representar ante todo la «determinación en última instancia» por medio de la base económica. Esta metáfora espacial tiene por resultado afectar a la base con un índice de eficacia conocido por la célebre expresión: determinación de la última instancia de lo que ocurre en los «pisos» (de la superestructura) por lo que ocurre en la base económica. A partir de este índice de eficacia «en última instancia», los «pisos» de la superestructura se hallan evidentemente afectados por diferentes índices de eficacia. ¿Qué clase de índices? Se puede decir que los pisos de la superestructura no son determinantes en última instancia sino que son determinados por la eficacia básica; que si son determinantes a su manera (no definida aún), lo son en tanto están determinados por la base”. Ver: Althusser, Louis. *Ideología y Aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. 16-17.

producción inmaterial como un exceso de sociabilidad productiva necesaria que no puede ser capturado por el capital⁶⁹.

2.5.2 RETOS Y APERTURAS DE LO BIOPOLÍTICO EN EL ARTE

Los análisis de Dimitrakaki reactivan complejas preguntas sin respuesta, pero a pesar de ello, necesarias para avanzar en las relaciones y roles de lo artístico con la dimensión biopolítica de la existencia y los sistemas de producción. No puedo dejar de recordar algunos textos de Claire Bishop y Anthony Dowley, a los que la propia Dimitrikarki también se refiere⁷⁰. Ambos autores en una secuencia de textos asumen una perspectiva crítica con respecto a las estéticas y prácticas relacionales artísticas de los años previos a la escritura de estos textos. Los citados documentos constatan como el arte está más que nunca inevitablemente incrustado en las relaciones sociales. Si bien los dos comparten la preocupación de cómo el arte en estas prácticas solo es realizable en las relaciones sociales, ambos lo hacen en distintas direcciones. Los textos de Bishop supusieron un referente y una sentencia muy clara acerca del estatuto y la repercusión de las prácticas artísticas definidas por Nicolas Bourriaud, Bishop arremetía contra algunas de estas prácticas y sus buenas intenciones, especialmente con el llamado “efecto Tiravanija” y legitimaba dentro de este grupo solo las que tenían la habilidad de mostrar los desacuerdos sociales o políticos, o mostrar ese “cómo funcionan las cosas”,

⁶⁹ Ver Tatlic 2009: 233.

⁷⁰ Ver Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October* 110, Massachusetts (2004). Y “The social Turn: Collaboration and Its Discontents” *Artforum* 44.6, (febrero 2006). 178-83 Y Dowley, Anthony. “An ethics of engagement: Collaborative Art Practices and the Return of the Ethnographer”, *Third Text* 23.5 (2009). 593-603. <<http://www.sothebysinstitute.com/files/research/ethics.pdf>> [texto] (Consultado el 5 de agosto de 2013).

donde se sitúa el trabajo de Santiago Sierra o Thomas Hirschhorn⁷¹. Sin embargo este posicionamiento fue rebatido unos años después por Dowley, al que le genera muchos problemas el conflicto ético que algunas de estas prácticas plantean, poner mayoritariamente en una situación de humillación a las personas que colaboran en estos proyectos. Dowley se refiere a estos artistas como “los chicos malos del arte relacional”, identificando el trabajo de Artur Zmijewski como al “macho alfa” de todos ellos, al introducir en su práctica elementos políticos más sofisticados, agudos y tomando más consciencia del problema de la representación que sus colegas. Si bien es crítico con todos ellos, es especialmente reprobatorio con Renzo Martins y Olaf Breuning⁷². Dimitrakaki con su análisis de Ostojic’, en un momento determinado también especula con colocarla en el paquete de los chicos malos de Dowley por el uso cínico, incluso despiadado por momentos, que hace del marido que le proporciona el pasaporte, si bien, siempre haciendo la salvedad, ampliamente reseñada, de que el asunto del género coloca a Ostojic’ en otro lugar en relación a sus colegas hombres.

Me parece muy acertado el análisis político de Bishop en relación a la importancia y repercusiones de los cuerpos de trabajo artístico fundamentales como el de Sierra, Hirschhorn o Zmijewski desde el desacuerdo o la acción de la negatividad. Pero también me parece ajustada la valoración de Dowley, especialmente de cara a no perpetuar mecanismos que pueden seguir siendo eficaces en lugares de representación y/o retórica intelectual, pero que una vez evidenciados y de manera muy rápida, dejen de tener repercusión en los

⁷¹ Aquí estoy haciendo referencia a muchas de las prácticas artísticas que Nicolas Bourriaud dotó de un marco teórico de análisis y de impulso en torno a la idea de relacionalidad en la segunda mitad de la década de los 90. Ver: Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics / Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1998. O también a las que de una manera similar haría Peter Weibel en torno a la idea de contexto en la primera mitad de los 90. Ver, Weibel, Peter. *Kontext Kunst*. DuMont Verlag: Köln, 1994.

⁷² Proyecto de Renzo Martins. *Enjoy de porverty*. <<http://renzomartens.com/episode3/film>> [web].

mecanismos de producción social. Este asunto es muy complejo, pues el artista con estas acciones se coloca en un lugar muy delicado al poner en evidencia el mecanismo y al mismo tiempo beneficiarse de esta acción de puesta en evidencia. De hecho en muchas ocasiones han aparecido críticas de comportamientos cínicos a estos artistas por desenvolverse en estos territorios sinuosos, sin embargo habría que precisar con cuidado que concepto de cinismo estamos manejando. En este sentido es bastante pertinente recordar las argumentaciones de Peter Sloterdijk, que gracias a un sistema de desenmascaramientos con críticas a la revelación, a la ilusión religiosa, a la apariencia moral o a la transparencia del estado, concluye que son las propias estructura del pensamiento, del gobierno y de las instituciones del estado las que son innata y coyunturalmente cínicas desde el pensamiento ilustrado. Sloterdijk frente a este cinismo de la modernidad reivindica el quinismo de Diógenes que se sustenta en un auto-aprendizaje de los golpes diarios, de la resistencia desde los márgenes⁷³.

Por tanto desde esta perspectiva estos artistas no son nuevos cínicos o cínicos modernos pues no operan desde posiciones estructurales.

⁷³ “...Cinismos es la falsa conciencia ilustrada; la conciencia infeliz en forma modernizada... El concepto experimenta aquí una división en pares contrarios: quinismo y cinismo, dualidad que se corresponde, atendiendo a su sentido, con la resistencia y la represión, o más exactamente: autocorporización en la resistencia y autoescisión en la represión. A partir del punto de salida histórico se suprime el fenómeno quinismo y se esteriliza hasta convertirse en un tipo que históricamente sigue emergiendo sin cesar allí donde las conciencias chocan en civilizaciones de crisis y crisis de civilizaciones. Quinismo y cinismo son consiguientemente, polémica «de abajo» o «de arriba». En ellos, el contrajuego de las culturas altas y las populares se desarrolla como el descubrimiento de paradojas en el interior de éticas altoculturales. Pues bien, aquí la tercera versión del concepto de cinismo puede continuarse en una fenomenología de polisémicas formas de conciencia. La polémica gira siempre en torno al correcto registro de la verdad como verdad «desnuda». Pues el pensar cínico sólo puede aparecer allí donde han sido posibles dos puntos de vista de las cosas, uno no oficial y otro no oficial; uno cubierto y otro desnudo, uno desde el punto de vista de los héroes, otro desde el punto del ayudante de cámara. En una cultura en la que se miente regularmente, no se pretende saber sólo la verdad sino también la verdad desnuda. Allí donde no puede ser lo que no debe ser, tiene que aducirse qué apariencia tienen los hechos «desnudos» independientemente de lo que la moral diga al respecto. En cierto modo «dominar» y «mentir» son sinónimos. La verdad del dominador y la verdad del criado tienen formulaciones distintas.” Ver: Sloterdijk, Peter. *Crítica a la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2011. 327-29.

Ahora bien el momento actual nos plantea otros retos, que precisamente estos y otros artistas han establecido con sus metodologías y sus límites, la propias Ostojic' y Fraser, u otros como Peter Watkins, Jeremy Deller... Y fundamentalmente toda una serie de artistas y colectivos artísticos, que han aparecido y aparecerán a lo largo del texto, que siempre fueron conscientes de propiciar otros sistemas de puesta en evidencia. La propia Andrea Fraser también se muestra muy crítica con las prácticas de arte relacional, más allá de que ella haya utilizado metodologías similares en algunos de sus proyectos, su consciencia revela otro posicionamiento al respecto:

La crítica de la autonomía del arte como un campo especializado de Fraser no debe interpretarse como un rechazo de la misma. Mientras que ella es uno de los críticos más duros de la autonomía es también, paradójicamente, uno de sus defensores más decididos. Fraser interroga activamente el carácter parcial e ideológico de la libertad artística y los usos a los que se emplea -por los artistas, las instituciones y otros- con el fin de asegurar el campo relativamente autónomo de la producción artística como un posible lugar de resistencia a la lógica, los valores y el poder del mercado. Su trabajo no registra una pérdida melancólica de la autonomía, sino que intenta articular las diferentes relaciones, como ella dice, "en el que está atrapado con la esperanza de molestar, si no se facilita una transformación de estos sistemas...Mientras que las obras basadas en los servicios de Fraser de la década de 1990 fueron nominalmente relacionados con las prácticas que acabamos de describir [se refiere a prácticas de arte relacional] en las que participan activamente las relaciones sociales y el arte del discurso, más que un arte de la contemplación individual, ella se ha posicionado explícitamente desde sus propios procedimientos en oposición directa a lo que ella llama las "prácticas neo-Fluxus" de la estética relacional⁷⁴. Según Fraser, la institucionalización contemporánea de estética relacional demuestra el grado en que "el objetivo de la vanguardia de integrar" el arte en la vida práctica "se ha convertido en una forma muy ideológica de escapismo", resultando en espacios meramente compensatorios de lo que falta en las relaciones de la vida cotidiana humana. Fraser es sólo una de las muchas voces disidentes que han cuestionado la elaboración de una diversidad de procedimientos artísticos de Bourriaud en los últimos años por sus intentos aparentemente no dialécticos, que equiparan la hospitalidad con la democracia, y de sus esperanzas para reconstruir las infraestructuras sociales, proporcionando momentos de reciprocidad y de inclusión⁷⁵.

⁷⁴ El corchete de aclaración es mío.

⁷⁵ Ibid Malone, 2005. 22.

También Hal Foster nos ha apuntado que a pesar de su discursividad, la estética relacional y su énfasis en la experiencia social pueden simplemente estetizar los procedimientos más convivenciales de nuestro servicio de la economía tales como invitaciones, reuniones y citas, reproduciendo en lugar de criticar sus lógicas⁷⁶. No debemos olvidar que todas la campañas de promoción de marcas, especialmente la compañías de bebidas alcohólicas, tabaco o las marcas deportivas vienen produciendo para ello eventos de todo tipo, fiestas, actividades de encuentro, talleres, demostraciones, degustaciones amenizadas, cuyo motor estructural son la relaciones que se pueden establecer entre los participantes y consumidores del evento.

Por tanto Fraser nos está apuntando a un trabajo artístico que se aleja, por un lado de cierto esencialismo reivindicado en algunos territorios del arte, como por ejemplo en algunos circuitos del arte de acción, que se sigue manteniendo cierta ausencia de conciencia de esta complejidad del neoliberalismo, cuando siguen reivindicando la no separación entre arte y vida, a la vieja usanza, a partir de modelos nostálgicos idealizados, reivindicando la fuerza de la presencia en la performance, la acción o intervención como algo irrepetible, y no capturable por el capitalismo. Y por otro lado de la impostura del contacto y las relaciones sociales que se producen en ciertas prácticas de arte relacional que no quieren ser conscientes de los límites y retos que las problematizan.

⁷⁶ Foster, Hal. "Chat Rooms, 2004", reproducido en *Participation*, Claire Bishop (ed.), Londres: Whitechapel Ventures Limited, 2006.195.

2.6 REDEFINIENDO LOS PRINCIPIOS DE COLABORACIÓN

Tanto Bishop como Dowley hablan de prácticas colaborativas, e incluso la propia Dimitrakaki así las identifica. De hecho me gustaría problematizar como los tres autores utilizan el concepto de colaboración, y es justo donde percibo ausencias importantes en el brillante texto de Dimitrakaki. Después de varios años de estas prácticas y de otras similares, con otra conciencia, creo que es importante definir qué estamos entendiendo por colaboración para imprimirle otro carácter al debate del problema de la ética después del giro biopolítico y fundamentalmente si queremos incorporar la posibilidades subversivas de la biopolítica. Está claro que todos estos autores desde el momento que realizan proyectos con personas establecen algún tipo de colaboración con ellas, también es cierto que en algunas ocasiones, las más transparentes, esa colaboración viene de la mano de un salario.

En este sentido me gustaría aportar algunas de las conclusiones en relación al concepto de colaboración que extraje junto a Montse Romaní y Virginia Villaplana en el marco del proyecto de investigación artística *Subtramas – Plataforma artística de co-aprendizaje y producción sobre prácticas colaborativas audiovisuales*, gracias a la estancia de investigación en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (en adelante MNCARS) entre 2011 y 2012⁷⁷. Ver figura N° 80. A estas conclusiones también quiero sumar el diagrama que dibujamos desde C.A.S.I.T.A sobre los conflictos en las prácticas artísticas colaborativas. Este diagrama forma parte del texto *El conflicto transparente*, que escribí junto a Loreto Alonso y Eduardo Galvagni para la

⁷⁷ Ver: Subtramas <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama>> [web]. (Consultado el 8 de agosto de 2013).

publicación de El Ranchito de Matadero de Madrid, editada por Iván López Munuera en marzo de 2012. Ver figura N° 81.

La noción de colaborativo puede confundirse con los términos “colectivo y participativo”. Pero introduce matices más micro-políticos e implica una actitud más activa que la que proporciona participar en algo ya organizado o establecido. Hace referencia a la acción de colaborar con un grupo de personas, no a la de hacer algo simplemente con un otro u otros. No se trata de la suma de trabajos o fuerzas de diversos agentes, sino de un proceso de coproducción en el que idealmente se incorporan y comparten permanentemente los cuestionamientos o desacuerdos sobre los procesos, metodologías e ideas de trabajo, con la intención de integrar y generar “agenciamiento” con las diferentes sensibilidades que se suman al proyecto. Los procesos colaborativos, desde esta perspectiva más exigente, por tanto, tratan de generar otras formas de hacer que cambian las lógicas de poder verticales del sistema de producción, pero no implican una idea ingenua de horizontalidad, pues no es tan sencillo como sustituir la horizontalidad por la verticalidad. En relación a las prácticas audiovisuales, por ejemplo, entendemos que son colaborativas cuando desarrollan alguno de estos niveles de producción:

- Un artista o grupo de artistas participan en la vida de los sujetos representados o filmados con un firme compromiso a largo plazo, pero las estrategias estéticas no se negocian con ellos. El equipo creativo se divide por roles (dirección, cámara, montaje, etc.).
- Un grupo de artistas en cuyo seno no hay división de roles: todo se decide entre los miembros del equipo, y las estrategias estéticas pueden o no ser negociadas con los sujetos representados o filmados.

- Modelo no autoral: todos los sujetos involucrados, representados y no representados (filmados y no filmados), lo deciden todo entre todos en un proceso en constante negociación.

De modo que estos serían los retos que plantean todas aquellas prácticas artísticas que quieren establecer algún tipo de colaboración con personas, grupos o comunidades con ánimo de generar otro marco ético de relación:

- Una gestión negociada del poder epistémico de la representación.
- Evitar la instrumentalización de la comunidad, de grupos o personas implicadas en una producción artística.
- Establecer una gestión del capital simbólico y material que genere la producción artística.
- Para propiciar la creación de nuevos imaginarios críticos, de una activación política, e incluso de una transformación social, no es suficiente trabajar los aspectos estéticos sino que además es necesario involucrarse creativamente en los procesos de distribución y mediación.

Desde Subtramas entendemos que cuando una artista o colectivo artístico es consciente de estas problemáticas o retos puede producir gracias al proceso de colaboración establecido en Subtramas, distinguimos tres tipos de Subtramas⁷⁸:

⁷⁸ Ver: <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/diagrama-agenciamiento>> [web] <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/diagrama-diseminacion>> [web] <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/diagrama-diseminacion>> [web] (Consultado el 8 de agosto de 2013). Ver VV.AA. *Un saber realmente útil*. Madrid: MNCARS, 2014. 20, 31, 126-35 y 291-92.

- Subtrama I. Es un proceso cultural y social que gracias a lo artístico genera “agenciamiento” ; se produce cuando las prácticas colaborativas crean imaginarios críticos y alternativos en la formación y transmisión de conocimiento.
- Subtrama II. Es un proceso cultural y social que, gracias a la influencia de las estéticas de la recepción participativas en la producción artística y la distribución cultural, produce diseminación de conocimiento.
- Subtrama III. Es un proceso cultural y social que, gracias a la influencia de las pedagogías radicales en la producción y la educación artísticas, produce co-aprendizaje.

Aparece aquí con fuerza la noción de co-aprendizaje, que es un proceso en el cual se rompen las metodologías propias de los sistemas oficiales de la educación formal y de la academia, en los que no se distinguen o diferencian los sujetos en su relación con los otros como enseñantes o enseñados. Entre todos generan un estado de convivencia donde el conocimiento y el aprendizaje se producen por una relación de intercambio no jerarquizado.

Además emergen aquí toda una serie de ideas todas ellas afines a la idea de producción de Benjamin⁷⁹. De modo que el artista como productor cultural no es alguien que simplemente produce algo sino que tiene la habilidad de intervenir en el proceso o la misma cadena de la producción hasta el punto de modificarla más allá de evidenciar como esta funciona. En este sentido se revela como determinante la vieja noción de “agenciamiento”. La palabra “agenciamiento” derivada del verbo latino *ago, agis, agere*, que significa hacer,

⁷⁹ Ver: Benjamín, Walter. *El autor como productor*. México: Itaca, 2004. Y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936. <<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>> [texto] (Consultado el 8 de agosto de 2013).

actuar. El “agenciamiento” se traduce en la capacidad del sujeto para apropiarse de una acción o de una herramienta con la que actuar, entonces decimos que se la agencia. Cuando el sujeto lo hace e incorpora a su cotidianidad y a sus hábitos estas acciones o herramientas está generando espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, y por tanto una condición de apertura constante de su subjetividad, por someterla a una permanente negociación consigo mismo. También el “agenciamiento” y sus capacidades operan en y desde lo colectivo, para contrarrestar las lógicas de control que se le imponen. De este modo, el “agenciamiento” desafía la hegemonía de lo normativo, homogéneo y fijo para hacer funcionar distintos nodos/agentes que se relacionen entre sí y hacia afuera. Por ejemplo, los dispositivos colaborativos desarrollados por el cine político de los 70 hicieron de éste un espacio de “agenciamiento” que conectó las prácticas estéticas con las prácticas políticas, concretándose en acciones que intentaron alterar (consiguiéndolo temporalmente) el funcionamiento ordinario del sistema⁸⁰.

Dentro de Subtramas también trazamos una genealogía de antecedes de lo que podríamos hoy denominar como prácticas audiovisuales colaborativas⁸¹. Ver figura N° 82. Esta investigación genealógica se centraba en prácticas audiovisuales colaborativas en el momento contemporáneo (Cine Sin Autor, Gabriela y Sally Gutiérrez, Sandra Schäfer y Elfe Brandenburger, C.A.S.I.T.A, Annette Krauss y Petra Bauer, etc) y especialmente en los colectivos de los años 60 y 70 del cine británicos (Cinema Action, Berwick Street Film Collective, London Women’s Film Group, Sheffield Film Co-op, Amber Film, Black Audio Film Collective y Sankofa Film and Video); también colectivos de cine franceses

⁸⁰ Ver definición de Agenciamiento en: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/agenciamiento> (Consultado el 20 de Julio de 2014).

⁸¹ Ver diagrama de Genealogías en la web de Subtramas: <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/diagrama-genealogias>> [web] (Consultado el 23 de julio de 2014).

(Groupes Medvedkine + Chris Marker y Groupe Dziga Vertov + Jean Luc Godard + Jean Pierre Gorin) y colectivos de cine y video españoles (Videonou, Colectivo de Cine de Madrid + Tino Calabuig y Colectivo de Cine de Clase + Helena Lumbreras)⁸² . También se hace referencia a algún caso latinoamericano (Grupo Ukamau + Jorge Sanjinés), así como una amplia corriente de pensamiento teórico al respecto también de este contexto.

Siempre dentro de esta amplia genealogía de referencias resulta muy claro el ejemplo de *Nightcleaners (Part 1)* de Berwick Street Film Collective, Reino Unido 1972. Es un film colectivo cuya acción se sitúa durante la campaña de sindicalización de las empleadas nocturnas de limpieza, víctimas de la precarización salarial. En concreto llaman la atención las relaciones de colaboración y negociación del triángulo de producción implicado en la película, las propias limpiadoras, el colectivo de mujeres feministas que decide apoyarlas y ponerlas en contacto con el Berwick Street Film Collective y los propios artistas. Desde el Berwick Street Collective interesados desde el principio en hacer un film de apoyo a la campaña, decidieron recurrir a nuevas formas para representar políticamente la naturaleza de la propia protesta y las fuerzas que actuaban entre las trabajadoras. El resultado es una película intensamente auto-reflexiva, que busca a su vez concienciar al público para que tome partido sobre los procesos del trabajo precario e invisible. *Nightcleaners* ha sido reconocida como una obra clave del cine político

⁸² Ver “Memoria de la resistencia” <<http://colectivodecinedemadrid.com/Memoria%20de%20la%20Resistencia.pdf>> (texto), ver sitio de Sandra Sacher <<http://www.mazefilm.de/>> (web), <<http://www.cinesinautor.es/>> (web). Ver Bauer, Petra y Annette Krauss “Read the masks tradition is not given” en <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/contenidos/read-the-masks.-tradition-is-not-given-leed-las-mascaras.-la-tradicion-no-es-algo-dado->> (web). Ver *Working together: Notes on Britishfilm collectives in the 1970s*; Petra Bauer y Dan Kidner (Editores), Londres: Focal Point Gallery, 2013.

experimental en los años 70 frente a los modelos del cine militante clásicos que se conocían⁸³.

En este sentido también son interesantes las referencias sobre algunas producciones audiovisuales de influencia europea que surgen al final de la década de los 70 en el contexto norteamericano, como por ejemplo la película *Berlin/1971* (1980) de Yvonne Rainer. Ian White nos describe a partir de apuntes de Noan Carroll a estos cineastas como distanciándose a sí mismos del modus operandi del director de cine estructuralista:

Por la personificación de la inteligencia enrarecida... Y no menos, por las cualidades de su trabajo, sus preciados hallazgos y proyectos... no puede [...] considerarse su trabajo heroico en la forma en la que lo era a principios de 1970. Estos nuevos autores están pasando de un concepto de alta modernidad del cine a un cine que comienza a incorporar críticamente lo social y posiciones políticas adoptadas por sus creadores, tanto en relación con su práctica y en términos más generales. Si nos lo permitimos, Rainer es uno de las pocas excepciones, esto también implica un alejamiento del autor individual (heroico) y un desplazamiento hacia el trabajo co y multi autoral, hacia la práctica colectiva o de forma más explícita a la práctica colaborativa⁸⁴.

Después de ver las posibilidades a las que apuntan todos los trabajos enunciados y teniendo en cuenta el cuerpo de trabajo artístico y teórico de Andrea Fraser, por su habilidad al crear un trabajo que en sí mismo señala el asunto y lo problematiza en toda su complejidad, surgen muchos interrogantes en torno a la capacidad del arte de trabajar con el malestar del presente:

⁸³ Ver <<http://lux.org.uk/collection/works/nightcleaners>> (web) Ver también Rowbotham, Sheila. "Sacudiendo la memoria: recordemos Nightcleaners" en *Plan Rosebud, sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*. Maria ruido (ed.). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CGAC, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2008. 203-207.

Ver Johnston, Claire. "The Nightcleaners (part one). Rethinking political cinema" *Jump Cut* 12-13, (1976) 55-56. Reimpreso en *Spare Rib* 40, (Oct. 1975). Ver en <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/nightcleaners.html>> (texto).

⁸⁴ Carroll cita otros ejemplos en esta tendencia: *Argument* (1978) de Anthony McCall y Andrew Tyndall, Sigmund Freud's *Dora* (1979) de Anthony McCall, Claire Pajaczkowska, Andrew Tyndall y Jane Weinstock, y *Riddles of the Sphinx* (1977) de Laura Mulvey y Peter Wollen. Ver: Carroll, Noël. "Interview with a Woman Who...", *Millenium Film Journal* .7-8-9, (otoño 1980- invierno 1981), republicado en *A Woman Who...; Essays, Interviews, Scripts; Yvonne Rainer*; Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999. 170 y174. Ver White, Ian. "One Script for 9 Scripts from a Nation at War", en *Afterall Online Journal* 18 (2008) <<http://www.afterall.org/journal/issue.18/one.script.9.scripts.nation.war>> (texto).

- ¿Sólo a través de su sacrificio individual los artistas pueden ser efectivos políticamente trabajando inmersos en lo biopolítico?
- Como no hay un afuera de los capitalismos, y atendiendo a los argumentos de Taclic, del Comité Invisible, entre otros... De “una tercera posición”, que no es la del opresor y el oprimido, que niega la integración en el poder y en consecuencia la representación ¿Cómo el arte se enfrenta a este conflicto más allá de la representación?
- ¿Qué estrategias artísticas podrían desarrollarse para poner en evidencia las relaciones entre economía y afecto?
- ¿Cómo en una propuesta artística el contacto entre sus participantes y la realidad puede ser activo afectivamente más allá de los desarrollos de consumo de ciertas prácticas llamadas “contextuales” o “relacionales”?
- ¿Qué capacidad de afectación tendrá el arte en la producción o contra producción de subjetividades?

2.7 PROYECTOS RELACIONADOS DE DIEGO DEL POZO.

Con mi práctica durante años he ido abordando el asunto de la afectividad, de las economías afectivas (profundizaré en el siguiente capítulo sobre este concepto), en algunas ocasiones desde una lógica de la representación, al abordar directamente estos temas, o bien en otras ocasiones con estructuras que empezaban a poner en cuestión los problemas de las estructuras representacionales. A continuación presento una serie de proyectos a este respecto:

2.7.1 *PIEZA PARA ORGÍA Y FÁBRICA* (2006)

*Pieza para orgía y fábrica*⁸⁵ es una instalación audiovisual con doble pantalla, que también puede funcionar en su versión monocanal. El espectador se adentra en un espacio completamente a oscuras. Sobre una pared de la sala se proyectan las imágenes. Se trata de dibujos animados acompañados de voces en off. Ver figuras N° 83-84. Son imágenes de distintas personas en dos situaciones completamente diferentes, algunos de ellos participan en ambas situaciones: unos individuos acaban de participar en una orgía y otros se encuentran trabajando en distintos contextos de trabajo (una oficina, una cadena de producción, un taller, una escuela, un hospital). Asistimos a los monólogos interiores de todos ellos. En la imagen los personajes de la orgía aparecen como si los estuviésemos iluminando con un foco en una habitación a oscuras, de modo que suena el chasquido de haber encendido esa luz y aparece la imagen del individuo. Las imágenes de los contextos de los que trabajan son más generales y en ellas sí percibimos a otras personas y el espacio.

En *Pieza para orgía y fábrica* hay una narrativa que pone al mismo nivel las dos experiencias que tienen los personajes, la experiencia laboral y la experiencia de placer, la economía del trabajo se pone al mismo nivel que la economía libidinal⁸⁶. De manera que los personajes aplican la misma lógica analítica, miden y se autoevalúan bajo los criterios de la productividad y la rentabilidad en ambas experiencias. Es decir la lógica de medida de la

⁸⁵ Ver *Pieza para orgía y fábrica* (2006) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar). Del Pozo, Diego. *Todo/Nada/Todo*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de cultura, 2006.

⁸⁶ Revisar el concepto de economía libidinal de Lyotard, que defiende que toda economía política es libidinal, la intensidad libidinal y su circulación no tiene equivalencia con la moneda y el flujo del dinero. Ver Lyotard, Jean-François. *Economía Libidinal*. Buenos Aires-México-Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1990.

producción que aparentemente siempre estuvo vinculada al trabajo se aplica a las experiencias de ocio y placer. La obra despliega en paralelo otra narrativa sobre el malestar que experimentan la mayor parte de los protagonistas, en contraste con una pequeña minoría liberada, que funciona como la excepción que confirma la regla.

A continuación puede leerse el guión del video:

MUJER 1. Después de una orgía

Todos nos mirábamos unos a otros sin problemas,... Muchas veces cuando voy en el metro o el bus imagino a toda la gente desnuda, me encanta ver a gente desnuda sin complejos..., incluso en las playas nudistas no es así, no soy capaz de mirar a la gente que me apetece...

MUJER 2. Después de una orgía

Siempre me cuesta mucho relajarme y como todo el mundo va a lo suyo, casi siempre me aburro, porque cuando me he excitado ya todos han acabado...

HOMBRE 1. En un instituto de enseñanza

Parece que no tienen nada que aprender y su relación cada vez es más agresiva, no sé cómo parar toda esta indiferencia.

HOMBRE 2. Después de una orgía

No sé..., si vienes a una experiencia así debes dejar que otro hombre te pueda tocar, había varios hombres que se ponían muy violentos porque los acariciaba,...

HOMBRE 3. Después de una orgía

Estaba tan excitado pensando en hacer algo así, medio prohibido... Y con tanta gente desnuda que me corrí enseguida. Aunque ninguna de las tías estaba realmente buena...

HOMBRE 4. En un taller industrial

Nos lavamos bien antes de tocar cualquier parte, no dañamos, no rayamos, no cortamos, no golpeamos, no presionamos demasiado, deslizamos con cuidado las partes más frágiles, movemos lentamente, manipulamos con cariño, apreciamos el producto, tenemos mucha delicadeza...

MUJER 3. Después de una orgía

No sé porque vengo una y otra vez, puede que sea una adicta..., no sé porque lo hago, no sé lo que busco...

HOMBRE 5. Después de una orgía

Pensaba que me iba sentir más libre después de hacer algo así...

MUJER 4. Después de una orgía

Vaya caras que ponían algunos cuando se daban cuenta que me había operado, me miraban como si fuera de mentira...

MUJER 5. Después de una orgía

Quizá es que ya no lo quiero, pero creo que sí, aunque Juan sabía que venía y no quiso acompañarme,...no sé si todo esto es compatible...

MUJER 2. En un hospital

¿Cuántos minutos tengo para cada uno? Muy pocos, son demasiados, y llevo ya muchas horas en pie, y las que me quedan...

MUJER 6. Después de una orgía

¡Ha sido genial!. Estuve todo el rato excitada, nunca me había imaginado así, que calor, que temperatura, y a nada que me tocaban me ponía en las nubes, que suavidad en la piel, en los brazos, en las piernas, ¡¡¡¡¡qué besos!!!!!!

HOMBRE 1. Después de una orgía

La verdad es que ha tenido muy poco de erótico, esperaba un poco más de cariño, a veces había momentos forzados y en otros todo estaba calculado...

HOMBRE 5. En una oficina

Mejorando la competitividad con más presión, más dinamismo,... Más ventas, éxito seguro, ¡mi felicitación en la empresa!...

HOMBRE 4. Después de una orgía

Por fin un respiro, algo nuevo...

MUJER 7. Después de una orgía

Menuda vergüenza, tuve que irme de la habitación,... Estaba tan excitada que me masturbé en la puerta del baño con los gemidos de una pareja que lo hacía dentro. Creo que ellos también se habían cortado y prefirieron algo más íntimo, bueno...por lo menos juntos...

MUJER 6. En una cadena de producción

Estoy agotada, me encantaría que alguien me diese un masaje, que acariciase mis brazos y poco a poco fuese amasando los músculos de la espalda, frotando con las manos en las partes más tensas, para relajarlas,

deslizando los dedos entre las vértebras, masajeando el cuello, mientras me besa poco a poco...

Mi intención era ofrecer al espectador un espejo de esa conciencia auto-analítica excesiva y obsesiva, de autoevaluación constante a partir de intervalos idealizados y sumamente racionales. Para ello utilizo un mecanismo racional parecido, pues nos adentramos en los pensamientos interiores, obsesivos o neuróticos que las convenciones sociales nos impiden decir en voz alta o públicamente.

El contenido de las reflexiones y el sonido alterno del chasquido de la luz que se enciende y apaga cuando aparece otra persona generarán en el espectador una sensación de voyeur, aunque se pretende que con las reflexiones de las voces, de vigilante y espía lo coloquen en una posición de diálogo consigo mismo, que lo conecta con la evaluación de su propia experiencia real de vida al respecto.

El dibujo me resulta muy útil, las estrategias de dibujo son muy comunes en mi trabajo artístico, me permiten poner una distancia sobre lo real, pero a la vez permiten hablar de lo real. Se trata de un dibujo sintético de línea, que acompaña a las voces reales de los actores que encarnan los personajes del video. Este dibujo nos permite generar más empatía con lo que vemos que cualquiera de las imágenes fijas o en movimiento de cuerpos y situaciones reales.

Utilizo un dibujo con descorporeización de los sujetos que aparecen, son figuras muy naturalistas, pero ligeras, sin masas, sin pupilas, limitadas a siluetas, a líneas, líneas que tratan de responder a una modelización emocional, delineadas por una circulación de emociones y sus efectos. En

Pieza para Orgía y Fábrica esta descorporeización a través del dibujo me sirve precisamente para poner en evidencia el propio problema de la falta de empatía en las sociedades contemporáneas. Los personajes se sienten solos, pero no lo están, anhelan el amor, el afecto, las experiencias emocionales no son nunca suficientes. Y sienten un profundo malestar lo que revela uno de los síntomas contemporáneos más claros: sufren de ansiedad.

2.7.2 GANARSE LA VIDA: EL ENTE TRANSPARENTE (2006-2007)

Con las precarias perspectivas laborales en el contexto de la producción artística y cultural, y con el conocimiento de cierta conciencia de cognitariado, a finales de 2005 junto con un grupo de colegas artistas me decidí a poner en marcha un amplio proyecto en torno a la idea y problemáticas del trabajo, entendiendo el trabajo no solo desde una dimensión laboral sino desde una amplia visión de las implicaciones y valoraciones del término, pero atendiendo especialmente a la capacidad del trabajo como productor de subjetividad⁸⁷. Finalmente del grupo inicial acabé desarrollando el proyecto con Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Kamen Nedev bajo el paraguas del colectivo C.A.S.I.T.A.⁸⁸.

El proyecto recibiría el nombre de *Ganarse la Vida: El Ente transparente*. Los miembros permanentes del colectivo (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y yo mismo) lo mantenemos vivo en proceso abierto desde 2006; Kamen Nedev

⁸⁷ La diferenciación que hiciera ya Hanna Arent en 1958 entre *Labor*, *Work* y *Action* es un buen punto de partida para entender la complejidad de la noción de trabajo. Ver en Arent, Hanna. *La Condición Humana*, Trad. Ramón Gil. Barcelona: Paidós, 1993.

⁸⁸ Colectivo artístico fundado en Madrid por Loreto Alonso, María Iñigo y Patricia Fesser en 2003, cuyos miembros permanentes en la actualidad son Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo. El nombre es un acrónimo que cambia el significado de sus siglas dependiendo del proyecto realizado por el colectivo. Por ejemplo, en el proyecto *Ganarse la Vida: El Ente Transparente*, C.A.S.I.T.A. es *Cómo Articular Situaciones Ilusionantes entre Trabajo y Arte*; o en el proyecto iniciado en 2011, *Observatorio de fragilidad emocional*, C.A.S.I.T.A. es *Crónica Afectiva y Subjetiva de Interrelaciones en los Tiempos Actuales*.

estuvo vinculado al proyecto entre 2006 y 2008.

Con el proyecto nos enfrentábamos a la tarea de responder a muchas preguntas que nos hacíamos personalmente y como artistas, en torno a la realidad del trabajo y cómo éste condicionaba nuestras vidas. Como había apuntado Paolo Virno, nos intrigaba investigar qué consecuencias tenía que el artista o virtuoso deviniera en un modelo social para todos los trabajadores, por responder a los parámetros y exigencias del nuevo productor inmaterial, que debía ser creativo, producir ideas y ser eminentemente flexible⁸⁹.

Las pretensiones del proyecto marcaron un fuerte proceso de investigación junto a las largas, constantes y periódicas reuniones de trabajo de los miembros del colectivo. Ideamos un proyecto que concebíamos como prototipo de producción, documentación, creación y exhibición. Acabaríamos produciendo por un lado, una instalación, *El Ente transparente* (ver figura N° 85-86) y por otro lado un apéndice de la misma que denominamos *El Obrador del Ente transparente*.

A través de *El Ente Transparente* ofrecíamos un lugar que se inscribía en la lógica de una obra autónoma, pero que generaba al mismo tiempo un espacio de relaciones en el cual los visitantes pueden participar incorporando sus propias experiencias y perspectivas. *El Ente Transparente* formalmente se materializa en un espacio central de reunión parecido a un anfiteatro rodeado de proyecciones. Las proyecciones que se pueden ver en el Ente son: películas de animación de los cuatro personajes que nos acercan a realidades actuales del trabajo *El atareado serial*, *El distraído desenfocado*, *El provecho infinito* y *los Gemelos: Abundancia espontánea y Necesidad programada*; una película

⁸⁹ Ver: Virno, Paolo. *Virtuosismo y Revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003. <www.nodo50.org/ts/editorial/virtuosismo%20y%20revolucion.pdf> [texto] (Consultado el 20 de julio de 2013). Y Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

de 30 minutos que se presenta como síntesis y narración a partir de las entrevistas realizadas con 50 personas nos acerca a su relación con el trabajo y al mismo tiempo nos sirve de diagnóstico contemporáneo sobre sus problemáticas. Ver figuras N° 89-96. Teníamos especial interés no solo en mostrar una visión crítica con el capitalismo cognitivo postfordista, sino también en generar actitudes proactivas para pensar alternativas y vías de diálogo directo sobre las nuevas formas de trabajo, de modo que desarrollamos “Asambleas públicas sobre el trabajo” en el anfiteatro de la instalación. El carácter de las películas y las proyecciones de dibujos presentan una lógica crítica que se complementa con el carácter propositivo de los debates y diálogos en las asambleas. Cerrando las gradas del anfiteatro se configura una pequeña habitación donde se coloca una cuarta pantalla, donde aparecen recogidas la documentación de las Asambleas realizadas en *El Ente Transparente*, así como una animación que explica el Decálogo conceptual del proyecto. Ver figuras N° 87.

El Ente Transparente hace alusión metafóricamente a una sustancia gaseosa, que ocupa todo el espacio, pero que difícilmente podemos localizar o separar, un ente, capaz de condicionar de forma muy efectiva nuestras realidades vitales, que nadie sabe qué forma tiene, pero por el que todo el mundo se siente condicionado, además de estresado y presionado. *El Ente Transparente* representa también el espíritu de lo extra, de lo excesivo, de lo derrochado de nuestro tiempo. Tiene que ver con la noción de gasto de Bataille, la necesidad programada de beneficio constante del sistema capitalista, con la plusvalía marxista, y con los efectivos dispositivos, también invisibles, propios de las sociedades de control, enunciados por Deleuze y ya

citados anteriormente⁹⁰.

El Ente Transparente es más que una exposición, una instalación, o una pieza de arte contemporáneo. Como propuesta alegórica sobre el trabajo y las condiciones de producción actuales, *El Ente Transparente* es a la vez un espacio de recepción expositiva, un lugar para la reflexión, un espacio de reunión y trabajo y una herramienta a la hora de enfrentarse conceptualmente a la evolución de la definición social de trabajo. Dentro de este planteamiento, *El Obrador* es una zona complementaria que se monta al lado de *El Ente Transparente* (ver figura N° 88). Definida, inicialmente, como el lugar de trabajo del equipo de C.A.S.I.T.A durante el desarrollo previo del proyecto, posteriormente de diversos agentes culturales invitados a hacer intervenciones y finalmente del propio público. Es la consecuencia de todo el proceso de investigación del colectivo sobre el proyecto. Su materialidad responde a la necesidad de compartir los propios materiales de investigación del colectivo, así como compartir todos los ejercicios de traducción creativa sobre las teorías investigadas por el colectivo. En este sentido el Obrador a la vez, alberga El Decálogo, La Biblioteca y La Mediateca. La función del Obrador es la de integrar, unir, y enlazar discursivamente los elementos del proyecto (en este caso, el trabajo de documentación, el diseño de la biblioteca/espacio de trabajo, así como las facetas didáctica y performativa del *Ente Transparente*). De acuerdo a la condición postfordista de las relaciones de producción, en el Obrador no se distinguirá entre consultar, archivar, o formar parte de la mesa de trabajo. No se distinguirá entre consumo, comunicación, relación social y producción. Tanto el proceso de trabajo y los eventos programados, como la

⁹⁰ Ver: <http://www.google.es/search?client=safari&rls=en&q=noción+de+gasto+de+bataille&ie=UTF-8&oe=UTF-8&gws_rd=cr&ei=zUbqUuzyEO6p7Aao8oHAAg> [web] (Consultado a 30 de enero de 2014)

recepción y participación por parte del público estarán orientados a producir valor: valor discursivo, valor simbólico... Servirá, a la vez, de espacio de trabajo y de resultado de éste.

La Biblioteca la constituyen tanto una selección de libros relativos al tema, como un conjunto de referencias, enlaces a otros contenidos y documentación audiovisual. La intención es que la relación con el material disponible sea dinámica, en función del funcionamiento y transformaciones en el Obrador. Y que finalmente en la fase final del proyecto sea de acceso público, aunque sin préstamo. No se trata de una biblioteca al uso, sino que todo el material y documentación que la integran será ordenado con una lógica particular, incidiendo en el realce de determinadas parte de los libros gracias a una señalización específica inventada por nosotros: los libros están organizados por colores, los colores de las distintas partes del decálogo.

La mediateca es el complemento de carácter audiovisual de la biblioteca. Extiende el mapa de referencias teóricas del proyecto presentando una serie de referencias de la historia del cine y el audiovisual que han tocado, desde sus inicios, la compleja problemática de las relaciones de producción y las luchas laborales. La organización de la Mediateca busca enfatizar este aspecto en la forma en la que está organizada. Los títulos están agrupados alrededor de una serie de años que el colectivo C.A.S.I.T.A. considera fundamentales en los cambios históricos del último siglo en relación al concepto de trabajo: 1918, 1945, 1968, 1977, 1989, 1999, 2001 y 2008.

El Decálogo, impreso en lona o sobre soportes gráficos de gran tamaño, y también con su versión en dibujo animado representa las líneas de fuerza principales de todo el proyecto, es un manifiesto visual y conceptual del mismo,

pero también nos sirve para entender de manera resumida que significa el cambio de paradigma productivo del fordismo al postfordismo y al “capitalismo cognitivo”. A continuación apporto la reflexión o explicación ampliada del decálogo utilizada por C.A.S.I.T.A.:

1. Espacios de la Producción (Color sepia- Dibujo de la cinta de Moebius).
Entendemos el espacio de la producción como espacio total.
La transformación de las formas de producción ha expandido los sitios de trabajo a la totalidad de lugares donde transcurre nuestra vida.
El sistema económico ha desplazado la hegemonía de lo material e industrial a valores de orden simbólico.
Hoy en día la información y las ideas producen y lo hacen en cualquier tipo de espacio.
2. Tiempos de la Producción (Color sepia- Dibujo de la cinta de Moebius).
El tiempo de la producción ha sufrido también importantes modificaciones en cuanto que el “trabajo” no se desarrolla en un tiempo acotado, y el tiempo de ocio puede ser interpretado y es valorado y cuantificado como tiempo de producción.
Así, tanto el “trabajo” como el ocio son momentos relativos que se expanden en la totalidad del tiempo vital.
3. El régimen del trabajo nos exige ser flexibles (Color amarillo-Dibujo de Líquido aceitoso).
El concepto de flexibilidad se presenta como un aceite lubricante que permite la articulación de este mecanismo- cita de Moebius entre el tiempo y el espacio. La flexibilidad, es un concepto clave para entender las concepciones y los problemas derivados del sistema laboral. Desde la perspectiva de que nos encontramos en un sistema de control, que añade nuevas formas de poder a los sistemas disciplinarios del siglo pasado, la flexibilidad se presenta como un arma de doble filo, que desregulariza ámbitos de protección de los derechos del trabajador, que

fomenta la ambigüedad y la confusión respecto al valor de lo que producimos.

4. Trabajamos cuando consumimos, nos relacionamos socialmente, nos comunicamos. (Color amarillo-Dibujo de tres líneas de prolongación del líquido aceitoso).

Estas consideraciones nos llevan a entender el acto productivo:

- a) En la comunicación, en los procesos de diálogo e intercambio de información.
- b) En las relaciones sociales, que son las formas últimas en las que se establecen los sistemas de valores.
- c) En la dicotomía entre recepción y consumo, que genera un abanico de figuras entre las que encontramos la clientela, el público, el interlocutor, el colaborador, el participante, el consumidor, etc.

5. Precariedad: Nuestros problemas laborales son nuestros problemas personales. (Color rosa).

Una de las consecuencias de este sistema de producción es la precariedad, una precariedad que no afecta tan solo al ámbito del “trabajo” sino que condiciona toda nuestra existencia. Pero, el concepto de precariedad, genera al mismo tiempo una idea tras la cual pueden movilizarse y representarse amplios sectores sociales.

Consideramos que este conflicto se hace intensamente presente en las distorsiones que se producen entre las experiencias vitales y el desarrollo de nuestro carácter.

También acusamos una devaluación de la fuerza de trabajo fomentada por la temporalidad (desvinculación entre el productor y su actividad), la competitividad (desvinculación entre los productores) y las formas de división del trabajo en la globalización (desvinculación entre el productor y el proceso total del producto).

La idea de precariedad nos lleva a:

6. Todos deberíamos poder decidir cuándo, cómo y dónde poder trabajar. (Color verde: flecha superior).

Reivindicar una discusión social sobre la organización del tiempo vital, especialmente en las zonas de trabajo productivo menos representadas. Esta discusión tiene como objetivo no sólo entender el estado actual, sino sobre todo, encontrar propuestas y soluciones a las formas en las que la globalización se impone a todas las ciudadanías.

7. Seremos cuando nuestros afectos dejen de ser mercancía. (Color rojo: flecha inferior).

Preguntarnos sobre los procesos de creación de subjetividades y de identidades para los cuales los afectos constituyen factores fundamentales.

8. Tiempo de no trabajo. (Color blanco: línea curva de puntos).

Pensar sobre cómo y cuándo trabajamos (6) y la cuestión del afecto (7) señalan e inciden en la cuestión de un posible tiempo de no-trabajo.

9. Espacio de no trabajo. (Color blanco: línea curva de puntos).

Así como sobre un posible espacio de no-trabajo.

10. Estos interrogantes flotan alrededor de la cinta de Moebius, cinta continua y de una sola cara por la que corren los conceptos de tiempo y lugar de producción desplegados en torno a la sustancia gaseosa del deseo. Al resultado práctico de este orden de conceptos lo llamaremos Ente Transparente.

Por tanto el proyecto no solo hace un análisis crítico sobre el funcionamiento y las consecuencias de la nueva economía o capitalismo cognitivo, sino que insiste en señalar y proponer dos focos de diálogo muy necesarios y con fuerte potencialidad política de carácter subversivo, uno de carácter macro-político: discutir, repensar y actuar sobre la condiciones, tiempos y espacios del trabajo. Y otro micro-político preocupado por actuar y

pensar sobre las nuevas formas de regulación de los afectos por parte del capitalismo.

El proceso de formalización de todo el proyecto respondía a diversas motivaciones:

Los espacios de discusión virtual en los foros de internet se habían paulatinamente consolidado en los primeros años de la década de los 2000, lo que contribuyó a una virtualización de ciertos diálogos políticos y culturales. En absoluto esta virtualización era un problema, sino una prueba más del fuerte dinamismo de las agendas críticas, pero si es cierto que había contribuido a cierta atomización en comparación con las luchas de finales de los 90. La virtualización de la red también había incentivado la falta de contacto directo, de experiencia en los espacios y los tiempos reales, así como de la experimentación de las emociones que acompañaban a ciertas frustraciones o malestares políticos, internet impedía muchas veces asociadas esas emociones a corporalidades concretas al no posibilitar el contacto cuerpo a cuerpo. Frente a esta falta de contacto entendíamos desde C.A.S.I.T.A. la importancia y la relevancia con nuestro trabajo artístico de generar espacios y situaciones de contacto y diálogo directo⁹¹. Este fue el motor del diseño estructural flexible del anfiteatro para asambleas del *Ente Transparente*, así como la diversidad de elementos que lo completaban. Nos llevaba a la experimentación con la noción del dispositivo de instalación expositivo, es decir una variación de la clásica noción de instalación que abría la posibilidad de introducir otro tipo estructuras narrativas, discursivas y especialmente de

⁹¹ Ramírez, Juan Antonio. "El arte *no* es el capital. Arte y economía" en Ramírez, Juan Antonio. *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra. 2010. 72.

ocupación del espacio, de ahí la distinción entre el Ente y su Obrador y la diversidad de relaciones y usos de ambos y entre ambos.

Otro asunto que emergió con fuerza fue el de tomar conciencia de la posibilidad de desarrollar “estéticas de la precariedad”, lo que implicaba una reformulación y repolitización de los mecanismos DIY y DIT (*Do it yourself* o *Do it together*, es decir el “Hazlo por ti mismo” o “Hagámoslo juntos” con los medios que dispongas o dispongamos, haciendo de la carencia una virtud, una seña de las producciones, pero no solo formalmente, sino como toda una declaración de intenciones conceptual). La repolitización del DIY y el DIT, era muy necesaria debido a la deriva estetizante que ciertos sectores creativos estaban empezando a explotar con estas metodologías y fundamentalmente porque la precariedad se había sido convertido en una categoría ontológica del sujeto contemporáneo en nuestro tiempo, por tanto la condición de precariedad era un lugar en sí mismo de potencia estética.

Después de haber pasado muchos años, sobre todo la década de los 90 y principios de la primera década del siglo con estéticas muy crudas de representación y documentación de lo real, nos parecía muy importante mezclar estas estéticas con estéticas de carácter más ficcional, incorporando el dibujo y la animación, generando documentaciones audiovisuales reales en las que se mezclaban con iconos símbolos y animaciones completamente imaginarias, incluso fantásticas alejadas de lo real. En este sentido operan los personajes, que se presentan como ejemplos negativos, representaciones simbólicas del sujeto postfordista flexibilizado, pero si seguimos su lógica imaginaria también son un activo para pensar otras subjetividad posibles desde una dimensión más propositiva, ahondando en la capacidad de otra imaginación sobre lo real. Un dibujo sintético y directo también era muy preciso

para la traducción de ciertos pensamientos tal y como se describía en el decálogo del *Ente Transparente*.

2.7.3 EL TOPO Y LA ANGUILA (2007)

Se trata de una instalación audiovisual con dos pantallas, con versión monocanal del video principal, que se completa con una serie de dibujos y documentos⁹². Al igual que con otras obras supondría un buen desarrollo en la profundización del concepto de dispositivo en mi trabajo artístico. El espectador entra en un espacio oscuro y ve una proyección de video sobre una pared. Al mismo tiempo hay otra proyección de video en una pantalla más pequeña justo delante de la anterior que nos impide ver en su totalidad la proyección principal. Para ver ambas proyecciones completas a la vez debemos desplazarnos lateralmente. Ver figuras Nº 97-98. La obra reflexiona sobre el concepto de Intercambio, el trabajo afectivo y las relaciones entre economía y afecto. Establece un paralelismo entre dos secuencias narrativas: una de imágenes en movimiento (video principal) y otra de imágenes estáticas (diaporama o video secundario). Ambas narraciones funcionan como contrapunto una de la otra y presentan distintos modelos de subjetividad: por un lado, mediante el video secundario o diaporama, se muestra una acumulación y montaje de imágenes, el montaje las reordena y contrasta de diversas maneras, vemos un número considerable de imágenes estereotipadas de deportistas en situaciones de celebración del éxito o de primera gestualidad del fracaso; de políticos en

⁹² Ibid Del Pozo 2006. Ver *El topo y la anguila* (2007) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar). Ver Del Pozo, Diego. *Sin Prometeo*. Vitoria Gasteiz: Centro cultural Montehermoso y Ayuntamiento Vitoria-Gasteiz, 2007. Y Cordero de Ciria, Gonzalo. *Se mueve*. Madrid: Museo Abc, 2012. 54-7. Y Panera Cuevas, Francisco Javier. *Merry melodies*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de cultura, 2010. 2-5 y 17-8. Y VV.AA. *Premios creación artística de la Comunidad de Madrid 2003-08*. Madrid: Consejería de cultura y turismo, 2008. 129-39.

situación de autoafirmación, o de ocultación de secretos, corrupción... Mediante gestos inconscientes; también aparecen terroristas y situaciones de personas en oración, de devoción religiosa... Todos ellos son los héroes oficiales.

El video principal muestra a otros héroes muy diferentes, de hecho de alguna manera antihéroes, al poner en evidencia los problemas de la lógica mitificadora de lo heroico individual, son personas de una red de dos colectivos clandestinos que se han inventado otra economía, que implementa el intercambio por trueque. Una historia de dos grupos de personajes anónimos, ambos pertenecientes a órdenes de producción distintos, ambos desclasados, ambos, de alguna manera, pobres dentro de una economía de supuesta abundancia, unos dentro del orden producción fordista (El Topo) y los otros en el orden producción inmaterial (La Anguila), como hemos visto con Deleuze y Anibal Quijano ambos regímenes coexisten en nuestros días, de hecho todo el trabajo es una fábula alegórica sobre esa convivencia. La fábula sucede en una ciudad en guerra dividida por un río, ambas orillas representan los regímenes de producción, la guerra es avivada por un locutor de radio neoliberal, los dos grupos clandestinos se reúnen en una isla en el río. Todas las personas involucradas en estas redes clandestinas buscan un acto de subjetivación a través de una emancipación por la cadena de intercambio de afectos.

A continuación puede leerse el texto de la voz en off del video:

“Cuando el topo y la anguila llegaban a la cita semanal en la isla se intercambiaban medicinas, alimentos, dinero, libros, correo, investigaciones y proyectos, según las necesidades de cada orilla. El topo y la anguila lo habían conseguido con sus cadenas y redes de colaboración. Redistribuirían todos los enseres entre los miembros de las

mismas a su regreso. Después del cambio de materiales se abrazaban y a veces hacían el amor, no solo lo hacían por placer, era un acto impulsivo. Siempre dudaban sobre si los mensajes radiofónicos transmitidos por el locutor economista eran completamente verdad en su caso. El topo y la anguila se entregaban muchas cosas sin saber que iban a recibir o si iban a recibir algo del otro a cambio. No siempre llevaban para el otro los excedentes de su producción, también pensaban en sus necesidades. Creían peligroso la depuración de la idea de intercambio. Ya que se estaba nombrando con ese término “el intercambio” a todo tipo de relaciones de una manera equívoca. Además, el topo y la anguila pensaban que realmente los intercambios económicos no eran voluntarios, sino forzados en la mayoría de los casos, pues no toda la comunidad participaba en el control de la producción. Ellos sabían que todos los individuos de las cadenas de colaboración habían dejado sus trabajos para trabajar en las redes de intercambio e implementarlas. En algunas ocasiones discutían sobre si las condiciones de vida y el sistema eran mejor en un orilla o en la otra, pero tanto los unos como los otros no creían ni necesitaban a los vencedores con ropas y capas satinadas, que eran aclamados por el locutor de la emisora internacional. El topo y la anguila y todos los miembros de sus cadenas de colaboración no podían permitirse alienarse o ser indiferentes. Debían creer en la confianza creada entre ellos.”

2.7.4 CAJA NEGRA (2008)

Se trata de un proyecto en proceso permanente de C.A.S.I.T.A.⁹³. Es una caja pensada para ser infiltrada y distribuída entre todo tipo de gente y sus contextos de trabajo. Esta caja contiene información sobre anteriores investigaciones del colectivo, en concreto sobre un proyecto ya citado justo en este mismo apartado *Ganarse la vida: El ente Transparente*. Ver figura N° 99-

⁹³ Ver: Caja Negra <<http://www.ganarselavida.net/cajaNegra/index.html>> [web] (Consultado el 31 de agosto de 2013). Ver Marzo, Jorge Luis. “La obra de Octavi Comeron en el marco de las dinámicas artísticas nacionales e internacionales de las últimas décadas”, en Badia Tere et. al. (editores) *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron*. Barcelona: Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona, 2014. 87-8.

104. Propone al público que la intervenga con dibujos o textos contestando a la pregunta :

“¿Qué acción puede cambiar el sentido de nuestra productividad?”

A través de la apariencia de una caja negra de avión (diseñadas para registrar información del vuelo y para las investigaciones de los accidentes aéreos) se ha creado un objeto que pretende formar parte de espacios públicos para que pueda ser encontrado por diferentes personas y generar diálogos, discusiones, conversaciones, etc. Convierte el formato de las Asambleas del proyecto Ganarse la Vida en el de una conversación motivada por el uso de la Caja Negra.

El colectivo C.A.S.I.TA. con la colaboración de Rotor Association for Contemporary Art (Graz, Austria) viajó a tres ciudades centroeuropeas Graz, Ljubljana y Viena donde se reunió con diferentes artistas, productores culturales y sociales para mantener y documentar en video unas conversaciones con todos estos agentes en torno a las problemáticas del trabajo y activar la distribución de la caja, entregando una cantidad de cajas para que las distribuyesen entre todo tipo de personas en sus contextos de producción⁹⁴

La caja puede distribuirse en cualquier otro contexto o ciudad. Ya sea azarosamente entregándose en mano por la calle o dejándose en emplazamientos significativos del espacio público de forma que se la puede encontrar alguien. O bien a través de la preparación de un sistema de distribución más organizado, como se hizo en Austria y Eslovenia a través de agentes culturales y sociales afines a los temas tratados.

⁹⁴Ver: <<http://www.ganarselavida.net/cajaNegra/conversaciones.html>> [web].(Consultado el 31 de agosto de 2013).

Otra modalidad de distribución han sido los talleres organizados para el uso y distribución de la caja con estudiantes de Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de Madrid o la Academia de Arte de Nápoles⁹⁵.

En cuanto a las cajas intervenidas puede verse un registro de todas las que ha recibido el colectivo C.A.S.I.T.A. en su web⁹⁶. Dentro de todas ellas destaca el uso de la caja dentro del seminario “Supervivientes” con estudiantes de las escuela de arquitectura de Viena y Graz, y con los profesores Irene Lucas y Ruby Sircar en el *Institut Für Zeitgenössische Kunts* de Graz⁹⁷.

2.7.5 ACCIONES SINUOSAS (2010)

Se configura como una video instalación cuyo elemento principal es un video con doble pantalla que propone una narración audiovisual en la que se evidencian las estrategias de algunos movimientos sociales y políticos que se han visto obligados a utilizar el disfraz, la ocultación o el cambio de identidad con ánimo de garantizar una efectividad o éxito en su activismo o simplemente luchar por su supervivencia⁹⁸. Estas secuencias se acompañan de una colección de animaciones de dibujo de pequeños actos inconscientes de ocultación del rostro y la personalidad de un individuo. Es por tanto un dispositivo que activa las propias dinámicas de ocultación sobre las que reflexiona el video poniéndolas en relación al proponer un juego de enfrentamientos múltiples, no sólo por la disposición de la doble pantalla, sino por las distintas narraciones evidenciadas en el video que nos confrontan con

⁹⁵ Ver *Acciones sinuosas* (2010) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar). Ver: <<http://pensartblog.wordpress.com/2013/11/07/statement/>> (web).

⁹⁶ Ver: <<http://www.ganarselavida.net/cajaNegra/cajasIntervenidas.html>> [web] (Consultado el 31 de agosto de 2013) .

⁹⁷ Ver trabajo de Irene Lucas y Christoph Euler en <www.christopheuler.at> (web).

⁹⁸ García Nieto, Eduardo. *Acciones sinuosas*. Murcia: Puertas de Castilla, 2010.

distintos tipos de “máscaras”. Cada una de ellas opera desde distintos ámbitos de poder (la violencia patriarcal, la heteronormatividad, la globalización, la intolerancia por otras ideas políticas, la regulación de los cuerpos desde los estados...). También se produce un diálogo de estos espacios de poder con otro espacio de poder, el interiorizado por nosotros como sujetos, que se “delata” en nuestros gestos inconscientes. Fue muy importante en el proceso de creación de esta obra el concepto de máscara de Joan Riviere ⁹⁹. A continuación puede leerse el texto de la voz en off del video:

En 2009 se realizó el primer trasplante de cara en los EEUU a Connie Culp, que sin desearlo se había convertido en un icono del maltrato de género a nivel internacional, pues su rostro había sido completamente desfigurado por un disparo de escopeta realizado por su propio marido en 2004. El rostro de otra mujer que acababa de fallecer sirvió para cubrir la delicada estructura ósea del cráneo de Connie que increíblemente había sobrevivido a la agresión. Hasta que se produjo el trasplante Connie se había sometido a cerca de 30 operaciones sin éxito para reconstruir su rostro original.

En un baile de máscaras de la ópera de Estocolmo el 16 de marzo de 1792, el rey Gustavo III fue rodeado por varios hombres vestidos de negro y ocultando sus rostros con máscaras para que uno de ellos le disparase a quemarropa por la espalda. Como consecuencia del disparo el monarca murió unos días después. Gustavo III fue un fiel aliado de la monarquía francesa que había sido recientemente revocada por la Revolución Francesa en 1789. El monarca sueco, como su amigo el monarca francés, ejerció un gobierno caracterizado por el despotismo y el autoritarismo.

En 1972 los activistas Barbara Gittings y Frank Kameny retan en un foro de debate a la Asociación de Psiquiatría Americana a debatir sobre la exclusión de la homosexualidad del catálogo de enfermedades mentales. Para ello invitan al psiquiatra y homosexual John E. Fryer que ocultando su

⁹⁹ Joan Riviere identifica la feminidad como un máscara. Rivière, Joan. “Womanliness as a masquerade”, *International Journal of Psycho - Analysis* 10 (1929). 303-13. También ver traducción de Adriana Velásquez y María Ponce de León: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2289584.pdf> [texto]. Ver Amigot, Patricia. “Joan Rivière, la mascarada y la disolución de la esencia femenina”. *Athenea Digital* 11 (2007). 209-218.

rostro con una máscara y una peluca se presentará en la discusión como Dr. H. Anonymous. Precisamente un año después en 1973 la Asociación de Psiquiatría Internacional eliminará la homosexualidad del catálogo de enfermedades mentales.

En 1976 Santiago Carrillo, líder del Partido Comunista de España, estando exiliado en Francia, cruzó la frontera franco-española ocultando su identidad con unas gafas y una peluca para evitar que se le denegara el acceso a su país. Una vez allí tratará con éxito de acelerar la legalización del Partido Comunista y el proceso de transición a la democracia en España después de la muerte de Franco en 1975.

El 3 de diciembre de 2004, el vigésimo aniversario del desastre de Bhopal en India, un miembro del grupo activista The Yes Men ocultando su identidad fue entrevistado en un informativo de la cadena de tv BBC Internacional haciéndose pasar por un portavoz de Dow Chemical. Dow era la propietaria de la compañía responsable del desastre químico que causó miles de muertos y dejó más de 120.000 afectados. El activista en su performance afirmó que Dow reconocía la responsabilidad de la catástrofe y que iba a indemnizar a las víctimas y sus familiares. Después de dos horas de amplia cobertura, Dow emitió un comunicado de prensa negando esta declaración, hasta su desmentido oficial, las acciones de Dow en la bolsa habían perdido el valor de 2 millones de dólares.

En agosto de 1996, la drag-king Leigh Crow, acostumbrada a transformar su identidad como imitadora de Elvis, también conocida como Elvis Herselvis, que había sido invitada a participar en la Segunda Conferencia Internacional sobre Elvis Presley celebrada en la Universidad de Mississippi finalmente fue expulsada de este evento por sus patrocinadores, la EPE (Elvis Presley Enterprises), por ser mujer tratando de formar parte del grupo de hombres performers de todo el mundo que fueron invitados para imitar al rey del rock.

El 20 de Julio de 2001 en la manifestación contra la cumbre del G-8 de Génova los miembros del colectivo italiano Tute Bianche se disfrazaron con cascos, chalecos y monos blancos, también cubrieron sus cuerpos desfigurándolos con material acolchado para la protección mutua de la policía y para marchar juntos en grandes bloques durante la manifestación. Pretendían forzar una negociación entre la cúpula de la cumbre y el Movimiento Antiglobalización llegando a la sede donde transcurría la misma. A pesar de órdenes superiores un grupo de carabinieri italiano no

se replegó y cargo por error contra los Tute Biache como certifica una conversación grabada entre cuerpos policiales. Ese mismo día en las inmediaciones falleció Carlo Guliani, un manifestante de otro colectivo, por un disparo de la policía.

2.7.6 *CASTING 1971* (2011)

Es un proyecto que realicé con motivo de mi exposición individual en el Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos¹⁰⁰. Ver figuras N° 105-112. Se constituye como un instalación audiovisual que cuenta con dos elementos, una video instalación y una mesa de documentos:

- *Casting 1971* (23' 30'') simula un casting de publicidad o cine, en el que los actores son invitados a interpretar a un individuo como ellos, los actores y actrices participantes nacieron realmente en el intervalo que va de 1971 a 1979. Se les pide que interpreten sobre su idea del éxito y del fracaso, sus modelos éticos, su vida emocional, sus problemas laborales y económicos. A la par una directora de casting (interpretada por una directora de casting real) les solicita algunas pruebas, como habitualmente se hace en un casting: declamar discursos de algunos de los líderes políticos más destacados desde principios de los 70 hasta nuestros días; o cantar canciones emblemáticas generacionales de David Bowie o R.E.M... De este modo el trabajo se construye en torno a tres narraciones que se van cruzando todo el rato en la obra a las que se le corresponden diferentes estrategias estéticas: una narración macropolítica sobre el neoliberalismo como productor de subjetividad, una narración micropolítica que atestigua la asimilación de la personalidad

¹⁰⁰ Ver *Casting 1971* <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar). Del Pozo, Diego. *Casting 1971*. Burgos: Centro de arte de Burgos, 2011.

neoliberal y una narración que traza un retrato generacional de los nacidos en la década de los 70.

La imagen presenta una doble pantalla, que utiliza una cámara fija, típica de las grabaciones de casting y una cámara móvil, muchas veces ambas cámaras incorporan movimiento de zoom u otras estrategias de la imagen típicamente televisiva. A las imágenes de la situación del casting también se incorporan una serie de situaciones más abstractas en las que los actores aparecen doblando papeles, pasando hojas de cuadernos en blanco, seleccionando papeles de colores, como si estuviesen seleccionando entre el vacío o la nada.

Se hace referencia al entramado de construcción de las políticas del neoliberalismo; los años 70 son un laboratorio convulso político y social donde se pueden leer muchas de las claves de nuestro momento presente. En 1971 el anuncio del presidente norteamericano Richard Nixon de suspender la convertibilidad del dólar en oro supone un cambio trascendental para la economía mundial. Un fragmento del discurso de Nixon será uno de los declamados por uno de los actores:

Debemos proteger la posición del dólar estadounidense como un pilar de la estabilidad monetaria en el mundo. En los últimos siete años ha habido un promedio de una crisis monetaria internacional cada año. ¿Para quién son las ganancias de estas crisis? No para el trabajador, no para el inversor, no para los verdaderos productores de riqueza. Los beneficiados son los especuladores internacionales del dinero, ya que crecen en las crisis que ellos mismos ayudan a crear. En las últimas semanas los especuladores han estado librando una guerra total contra el dólar estadounidense. La fuerza de la moneda de una nación se basa en la fortaleza de la economía de esa nación y la economía de Estados Unidos es de lejos la más fuerte en el mundo. En consecuencia he ordenado al Secretario de Hacienda que

adopte las medidas necesarias para defender el dólar contra los especuladores. He pedido a la Secretaria Connelly que suspenda temporalmente la convertibilidad del dólar en los activos de reserva de oro o de otro tipo...

En este acontecimiento muchos expertos ven el origen de la reciente crisis financiera de 2008 que ha desvelado la gravedad congénita del capitalismo como sistema por la exacerbación de la virtualidad en el sistema monetario y de la especulación financiera como motor productivo. También lo ven como uno de los orígenes de los grandes conflictos globales que llegaron a su momento cumbre con los ataques de la Torres Gemelas de New York en 2001 y las vigentes guerras de Irak y Afganistán desde 2003. Y por supuesto una de las claves de vida y trabajo de varias generaciones en los últimos 40 años. Llama la atención cómo este discurso se parece a otro de los discursos declamados por otra de las actrices en otro momento del video, en este caso del que fuera presidente de Grecia Yorgos Papandreu realizado casi cuarenta años después:

Es paradójico que estemos haciendo frente a aquellas fuerzas -mercados financieros y agencias de rating- que tuvieron importantes caídas en el sistema financiero mundial y fueron responsables de estas quiebras. Y hoy estamos pagando, porque ellos nos controlan a nosotros, aunque antes nosotros les ayudamos a recuperarse. Fue el dinero de los impuestos de la gente lo que ayudó a recuperarse a los bancos y ahora nos están golpeando por el déficit que nosotros asumimos para que ellos se recuperaran.

La narración micropolítica perfila la fragilidad emocional de la generación de los nacidos en los 70 que a pesar de su alto grado de formación y capacitación se ha visto condenada a vivir y construir sus identidades con una

terrible precariedad, se han tenido que enfrentar a un mundo más complejo que el de sus padres, transformado radicalmente por la tecnología y a altas dosis de frustración y competitividad por la imposibilidad perversa de un sistema en aprovechar y potenciar sus posibilidades. Individuos que sienten una distancia demasiado grande entre lo que experimentan ser y quienes quisieran ser como personas. La estructura de la doble pantalla, los dobleces de los papeles, cuadernos abiertos en blanco suponen una declaración estética conceptual de intenciones en este sentido, alguien atrapado entre un antes y después por venir no claro, una bisagra entre vacíos. Algunas sentencias de los actores así lo ratifican:

No sé, a veces siento que no estoy en el lugar donde debería estar.

No llego, es una auto-exigencia constante, que a veces de repente paras y dices: mi vida es un fracaso.

No tienes la sensación de decidir plenamente... Vives día a día.

Hay mucha presión sobre esta generación, sí, hay mucha presión y muchas expectativas. Sé libre, sé auto-suficiente, sé inteligente, formado, tienes que tener... Desarrollarte artísticamente, desarrollarte profesionalmente, ganar dinero, consume, tienes una pareja, una pareja feliz, no puede ser cualquier tipo de pareja, tiene que ser la pareja perfecta. Cómo ser el mejor candidato, estar a la altura, "dar la talla", o siempre parecerlo, esa es la cuestión...

De esta forma el casting deviene en un dispositivo polisémico capaz de revelar una realidad colectiva, evidenciando que los mecanismos de control social están interiorizados por los individuos. El *casting* que propongo funciona como un dispositivo de experimentación y análisis de la personalidad neoliberal. Desvela el entramado, la propia vida de los actores, donde vida y trabajo se confunden. Y pone en evidencia máximas de comportamiento que la

directora de casting les obliga a repetir:

Adquirir habilidades de liderazgo. Construir un plan de acción personal.

Entregar resultados. Desarrollar capacidades.

La evidencia de las distintas repeticiones interpretativas, correcciones y exigencias de diferentes comportamientos y emociones por parte de la directora del *casting* marcarán el desarrollo del montaje de los videos que configuren la instalación, de manera que se convierta en la estrategia poética y conceptual del trabajo. También en los 70 se da la toma de conciencia de los usos de la primera performatividad del cuerpo gracias al movimiento feminista, de gays y lesbianas, el glam, etc... De modo que empiezan a operar en el sujeto que toma conciencia de su posibilidades como actor social ¹⁰¹. Jamenson habla de la idea de “inconsciente político” es decir todo acción sobre lo real depende de un sujeto cuya psique es protagonista de los acontecimientos, pero no tiene control sobre todos ellos. Lo mismo sucede cuando un sujeto habla sobre sí, cuando un sujeto se enuncia es más reveladora muchas veces la forma y manera de lo que sea dicho que lo que dice en sí. Jamenson también habla del concepto del simulacro en la era de las imágenes¹⁰². Un casting es una estructura que cuenta con este simulacro y se activa por la subjetividad de unos actores. Son doblemente sujetos. También es un dispositivo de experimentación que habilita procesos de improvisación y creación de ficciones. De hecho el simulacro, improvisación, ficción me sirven para indagar en una genealogía de la emociones de mi generación. Los actores deliberadamente, no sabemos muchas veces si actúan o no, lloran de verdad,

¹⁰¹ Ver Gottman, Erwin. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu (2ªEd.), 2009.

¹⁰² Ver: Jamenson, Frederic. *Documentos de cultura, documentos de barbarie: La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor, 1989. Y *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

hablan por voz propia o interpretan frases que se les dictan, en algunos casos es claro en otros muchos no.

- La video instalación se acompañada con una mesa de documentos, donde el espectador puede encontrar un archivador con la transcripción de todos los textos completos de líderes políticos que declaman los actores y actrices: discursos de Juan Carlos I de España, Richard Nixon, Henri Kissinger, Milton Friedman, Alan Greenspan, Angela Merkel...; un monitor con las imágenes completas del discurso televisado de Nixon en 1971 y un video en el que una mano aparece jugando con las imágenes míticas de Margaret Thatcher, David Bowie, etc... Este video utiliza la reelaboración y relectura de la imágenes, gracias a la superposición y reordenación de las mismas, mecanismo que habitualmente utilizo en mi obra, estableciendo distintos collages visuales. Algunos de estos collages además aparecen físicamente pegados sobre la pared cercana de la mesa de documentos.

2.7.7 HACKING THE WORLD. (2013)

Es un trabajo que realicé fruto de la convivencia con un grupo de artistas del contexto español y artistas de Turquía en el marco del proyecto *Here together now* en Matadero de Madrid. Ver figuras N° 113-114. El proyecto abordaba la idea de comunidad. Propuse a mis compañeros participar en la experimentación de un juego que he llamado *Hacking the world*. El juego supone una reformulación del clásico juego *El Dilema del prisionero* de Merrill Flood y Melvin Dresher¹⁰³. Estos juegos están basados en las técnicas de

¹⁰³ Ver: "Dilema del prisionero" *Wikipedia* <http://es.wikipedia.org/wiki/Dilema_del_prisionero> [web] (Consultado el 3 de septiembre de 2013).

análisis de la teoría de juegos, fundamentadas en el concepto matemático del equilibrio de Nash¹⁰⁴. Cada jugador puede escoger traicionar al otro, pero ambos jugadores obtendrían un resultado mejor si colaborasen. Me interesan las aportaciones hechas a los procesos de negociación por algunos matemáticos, especulaciones sobre el sistema económico para producir sistemas alternativos de organización de comunidades y sociedades. Así como en el desarrollo de la ficción, como estrategia para experimentar en el desarrollo de otras relaciones afectivas entre personas en una comunidad.

Marco del juego dado a los participantes:

Diego del Pozo actuará en representación de la Interpol en el juego y ha asignado un papel ficticio a cada uno de los participantes, pero nadie tiene información sobre el papel de los demás antes de jugar.

1) El juego sucede en 2018. Todos los participantes han sido arrestados por la Interpol.

Algunos de ellos son directamente miembros de una trama u organización mediterránea que ha hackeado el entorno informático del Fondo Monetario Internacional en 2016.

Otros de los participantes han estado colaborando inconscientemente con esta organización. Como consecuencia de las acciones de esta organización muchos secretos estatales han sido revelados. Un movimiento ciudadano internacional espontáneo se levantó, lo que ha provocado el cambio de muchos gobiernos.

Casi todos los líderes de la organización fueron asesinados por la policía.

2) La Interpol tiene pruebas reales de la colaboración directa o indirecta de los participantes con la organización. Pero fundamentalmente se han encontrado algunos diagramas, fotografías y dibujos en un piso de algunos de los participantes. Todos ellos están siendo utilizados por la Interpol como pistas para la investigación.

3) Sólo hay una posibilidad de ganar el juego, todos los participantes por

¹⁰⁴ Ver: "John Forbes Nash" *Wikipedia* <http://es.wikipedia.org/wiki/John_Forbes_Nash> [web] (Consultado el 3 de septiembre de 2013).

igual deben recibir la menor cantidad posible de castigo. A pesar de la supuesta criminalidad de las acciones de la organización, la ética y las acciones de la misma pueden ser interpretadas como más justas y honorables que los intereses del Fondo Monetario Internacional.

4) El agente que representa a la Interpol realizará interrogatorios individuales con cada participante y organizará varios careos o interrogatorios comunitarios con todos ellos. Todos los interrogatorios serán documentados en video.

Tras estas pautas y numerosas conversaciones, cada participante interiorizó su rol. Diseñé un set de rodaje que albergaba: una mesa para 10 personas con sus respectivas sillas y una pantalla de proyección colocada en un extremo de la mesa, todos estos elementos sirvieron para hacer el interrogatorio colectivo; una mesa y dos sillas y más una pantalla de proyección, que sirvieron para hacer los interrogatorios individuales. En este espacio se produjeron los siguientes documentos audiovisuales y elementos:

- *Hackig the world. Interrogatorios individuales (8')*¹⁰⁵. Supone un montaje sintético de todas las entrevistas ficticias que realicé como agente de la Interpol a cada uno de los participantes-personajes. La experiencia sirvió para que cada participante interiorizase su personaje y obtuviese algunas conclusiones e informaciones de toda la trama de cara al interrogatorio colectivo. El interrogatorio colectivo se rodó justo un día después de estos interrogatorios individuales y se pidió a los participantes que mantuviesen en secreto el contenido de la conversación que habían mantenido conmigo de cara al interrogatorio y careo colectivo con el resto de los participantes.

¹⁰⁵ Ver *Hacking the world: Interrogatorios individuales* (2013) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

- *Hacking the world. Interrogatorio colectivo I* (17'21'')¹⁰⁶. Es un montaje que recoge de manera resumida toda la situación del interrogatorio colectivo que se extendió a lo largo de dos horas y media. Pone en evidencia como todos los personajes van transitando entre mantenerse fieles a sus principios o traicionarlos. O cómo opera la culpa y donde cada uno la coloca en una situación colectiva, los procesos de culpabilización, ya sean incentivados por una estructura de poder o en las dinámicas micro-políticas son uno de los elementos que más elocuentemente aparecen en la situación. También se especula hasta qué punto están dispuestos todos ellos a colaborar para protegerse entre sí o sin embargo actuar defendiendo sus intereses individuales, el equilibrio de Nash se puso en evidencia por tanto en muchos momentos.

- Una serie de paneles con dibujos, fotos y diagramas, en torno a la mutación y transformación de un cuerpo, así como a las ideas de las “comunidades en transición”¹⁰⁷. Estos paneles suponen desde una lógica absurda una simulación de la colección de pruebas que ha encontrado la Interpol, que lejos de ser documentos de una organización terrorista son trabajos artísticos de uno de los personajes ficticios que participan en la trama. Estos paneles por tanto son una la prueba ficticia de como ciertos trabajos artístico pueden ser criminalizados por el estado por sus supuestos contenidos políticos.

¹⁰⁶ Ver *Hacking the world: Interrogatorio colectivo* (2013) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

¹⁰⁷ Las comunidades de transición, también conocidas como red de transición o movimiento de transición, es un movimiento que fue creado por Louise Rooney y popularizado por Rob Hopkins. La propuesta fue iniciada en Kinsale, Irlanda, y luego fue extendida a Totnes, Inglaterra por el ambientalista Hopkins durante 2005 y 2006. Ver <<http://transitionculture.org/wpcontent/uploads/KinsaleEnergyDescentActionPlan.pdf>> (texto) <<http://www.transitionnetwork.org/blogs/rob-hopkins>> (web) <<http://www.transitionnetwork.org/about>> (web).

Durante la exposición resultante del proyecto *Here together now*, todo el proyecto se mostró en el mismo set de rodaje donde se realizó la experiencia y los videos se mostraron proyectados en sus respectivas pantallas de proyección, de modo que se evidencia que el mismo espacio donde está el espectador es en el que sucedió la acción de las imágenes que se están proyectando.

CAPÍTULO 3

LO QUE IMPLICA LA AFECTACIÓN DE ALGO

3.1 LA CONSTANCIA EN LAS TRANSICIONES: DEL AFECTO PASIÓN AL AFECTO ACCIÓN.

Para terminar de establecer una perspectiva más precisa del momento actual en relación a la separación entre lo público y lo privado, sobre la ausencia de las pasiones y la emociones de la esfera política pública del estado, desde antes de la modernidad tal y como hacíamos referencia en el primer capítulo de esta investigación, conviene recordar algunos apuntes del pensamiento de Spinoza sobre los afectos. Su pensamiento está posicionado en un lugar bien diferente al pensamiento de Maquiavelo (*El Príncipe*) o Hobbes (*El Leviatán*), cuyos pensamientos fueron realmente influyentes en la organización del poder de los estados europeos desde los siglos XVI y XVII. Remo Bodei quizá haya sido junto con Deleuze y Guattari uno de los autores que mejor ha profundizado en la herencia de Spinoza en relación a la cuestión de los afectos.

Spinoza contempla 48 afectos, de los cuales tres son fundamentales en la constitución emocional y vital del humano: El Deseo, la Alegría y la Tristeza¹.

Alegría y Tristeza se alternan en el comportamiento de todo sujeto siempre motivados por el Deseo, ambos son necesarios y complementarios, y en su acción se cimenta el ser de todo sujeto que los opera. Hay una

¹ Bodei, Remo. *Geometría de las pasiones. Miedo, Esperanza, Felicidad: filosofía y uso político*. México, Fondo de cultura Económica, 1997. 66.

capacidad fundamental que activa tanto a la Alegría, como a la Tristeza: la Constancia. Una comunión constante con ambos afectos posibilitará las potencias de todo ser.

Sin embargo, una actuación inconstante de la Alegría nos empujará al estado afectivo de la Esperanza, de modo que la Esperanza es la Alegría inconstante, que introduce al sujeto en la pasividad reactiva, hace que el sujeto se resigne y deje de actuar. Al igual sucede con la Tristeza, de modo que el Miedo es la Tristeza inconstante, que impide al sujeto gestionar su propio dolor, sus frustraciones y fracasos, colocándolo también en un lugar de resignación y de inacción².

Precisamente en esta relación entre afecto y constancia supone uno de los elementos más importantes del pensamiento de Spinoza, por ejemplo, al entender que la alegría es el paso de una perfección menor a una mayor nos aclara: “lo que hace que un afecto sea acción y no pasión, no es el hecho de que marque el paso a una mayor perfección, sino que de este paso cuerpo y mente sean causa adecuada”³. Lo que indica la potencialidad de la capacidad de afectación del propio sujeto, marcada por el paso de un afecto a una afectación.

En cuanto a la relación entre afecto y afectación, podemos encontrar una encarnación de esta transferencia en el problema de la ansiedad contemporánea que parece haber acaparado un importante lugar de la consciencia como apunta Martín Prada: “es posible que gran parte de la ansiedad contemporánea pueda ser descrita como afectividad flotante, como insatisfecha pero energética

² Ibid Bodei 1997. 73-4.

³ Ibidem. Ver también: “[...] por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, son favorecidas o perjudicadas, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por «afecto» una acción; en los otros casos una pasión”. Spinoza, Barut. *Ética*. Madrid: Alianza Editorial, 2009. 193-94.

disponibilidad a afectar y ser afectado emocionalmente por el entorno (no olvidemos aquella definición del ser humano como “afectividad pura” ligada a la supeditación de la ontología a la fenomenología)”⁴. En este sentido si bien Spinoza fue quien puso el foco en el asunto del afecto y la afectividad, será Michel Henry quien a partir de Spinoza concluya en definir al sujeto como “la aparición del aparecer” y “afectividad pura”⁵.

Spinoza nos insiste en que la clave está en la constancia, pero es una constancia asociada con lo que denomina *transitio*. De modo que la constancia no tiene que ver con la inmovilidad permanente del sabio estoico que se inmuniza frente a los afectos, pero tampoco con la autolimitación de los epicúreos que renuncian a la expansión de su propia potencia de existir. Una *transitio* ascendente nos lleva a la sabiduría, pero no es el resultado de simples actos de voluntad o reflexión, por tanto no se alcanza por las oscilaciones entre las pasiones, o por un equilibrio medido de balance y contrapeso, se sustenta en la metamorfosis de pasiones en afectos reforzándose en una capacidad de vencer las resistencias y en una satisfacción de las metas logradas. Se trata de una constancia asociada siempre a un proceso en devenir, en movimiento, en transición o tránsito que es la *transitio*.

Es muy importante no confundir la metamorfosis con las fluctuaciones del ánimo, que son análogas a la duda o al estado de duda, y que en realidad tienen que ver con el arrepentimiento, quien se arrepiente es doblemente miserable e impotente⁶.

Bodei observa como precisamente en las políticas del estado de la modernidad se fue exacerbando una gestión de la pasiones que

⁴ Ibid Martín Prada, 2006.

⁵ Henry, Michel. *Phénoménologie de la vie*. Paris : PUF, 2004.

⁶ Ibid Bodei, 1997. 301.

fundamentalmente se sustenta en una política del Miedo compensada con el contrapeso de la Esperanza: “Y los hombres tienen menos respeto al ofender a alguien que se hace amar, que alguien que se hace temer; porque el amor es mantenido por un vínculo de obligación, el cual por ser hombres tristes, es roto por toda ocasión de utilidad; pero el temor es mantenido por un miedo al castigo que no te abandona jamás”⁷. Esta cita de Maquiavelo nos sirve para entender el abismo que según Bodei separa a Spinoza de Maquiavelo: su idea y uso del miedo. Si para Maquiavelo el miedo es un recurso necesario para vencer la natural maldad del hombre y dar estabilidad social; para Spinoza el miedo basado en la violencia o la astucia sigue siendo un remedio peor aún que el mal, pues contribuye a que veamos a los hombres siempre igual: “irreformable *massa damnationis*, incapaz de extirpar la raíz entera de la propia maldad”. También Spinoza nos indica que el recurso de la Esperanza es más eficaz incluso que el del miedo en un pueblo libre respecto a uno esclavo: “ya que mientras aquél trata de gozar de la vida, éste se preocupa solo por evitar la muerte”⁸.

Bodei insiste en desmitificar la filosofía de Spinoza como “forzosamente optimista” pues “la mayoría de los hombres experimentan una existencia por debajo de las posibilidades abstractas, transcurren una vida fallida, deteriorada por el miedo y por la esperanza, envenenada por la superstición y por la atracción por la muerte. Para los individuos, a menudo, la seguridad es sino una quimera y el amor *Dei intellectualis* un dios desconocido...” Si en el modelo de felicidad de Hobbes: “La felicidad es un continuo progresar del deseo de un objeto a otro, no siendo el logro del primero sino el camino hacia aquel que

⁷ Maquiavelo (El Príncipe, XVII, 70) citado por Bodei, Remo. *Geometría de las pasiones. Miedo, Esperanza, Felicidad: filosofía y uso político*. Fondo de Cultura Económica, México D.F 1995. 318.

⁸ Baruch Spinoza (Tractatus politicus, V párr. 6) citado por Bodei, 1995: 77.

viene después... Carrera... Que no tenga otra meta, ni otro premio que estar adelante... Superar continuamente aquellos de adelante, es felicidad. Y abandonar la pista es morir”; sin embargo en la concepción de felicidad de Spinoza no se sustenta en superar a los otros, sino por el contrario en seguir hacia delante y llegar juntos, la alegría del con-vencer y de la sociabilidad es potencialmente mayor que vencer por sí solos⁹. Lo que implica un nivel de aspiración mucho mayor, pues no solo se hace necesaria una exigencia individual o auto-exigencia, sino también de carácter colectivo.

En este sentido también es importante el valor del amor, Bodei explica también que tipo de amor es el amor “spinoziano”, nos plantea que contrariamente a como lo han planteado algunos autores, Spinoza estaría muy lejos de la idea de un amor salvífico:

Ni salvación, ni al contrario, sacrificio entran en el sistema de valores de Spinoza, del cual se tienen presentes, conjuntamente, dos afirmaciones: “el esfuerzo por conservarse a sí mismos es el único fundamento de la virtud” (E, IV, prop.XXII, schol.) y –con una reminiscencia cartesiana, pero en referencia al amor *intellectualis* como coronamiento de la razón- “el deseo que nace de la razón no puede tener exceso” (ibid., IV, prop. LXI). Desde este punto de vista su posición se separa enormemente de la apología del sacrificio realizada por Heidegger....(M. Heidegger, Was ist Metaphysik?, Francfort, 1960, p.45). Espinosa niega al sacrificio y al ser-para-la-muerte cualquier dignidad intrínseca¹⁰.

La lógica de la demostración amorosa, sin embargo, estará muy lejos de las lógicas que finalmente llevaron a la expulsión de la emociones de la esfera política pública, lógicas que igualmente incorporan un sacrificio permanente, que tanto el pensamiento de Maquiavelo como el Hobbes propiciaron. Estas lógicas se fueron sofisticando con el paso del tiempo asistiendo a una ciencia de la pasiones que en realidad es una ciencia invisible. La discreción, el

⁹ Ibid Bodei, 1997. 303-4.

¹⁰ Ibid 332-33 nota 49.

secreto, el misterio y por supuesto la ocultación van a caracterizar a esta ciencia invisible. Bodei nos remite en este proceso de sofisticación de esta ciencia de la invisibilidad a fenómenos como los protocolos de la cortesía y la *politesse*, ampliamente desarrollada por el Cardenal de Richelieu en las cortes francesas de la primera mitad del siglo XVII. Richelieu se hizo muy famoso por tener una doble habilidad, por un lado volver impenetrable su propia máscara, y por otro leer en el rostro las intenciones de los demás, o bien por sonsacar estas intenciones mediante sibilinas estrategias de manipulación. Richelieu es el ejemplo perfecto de autocontrol, que se transformaba en un hombre sin pasiones o capaz de disimularlas con el desarrollo de la cortesía¹¹.

Volviendo a la idea del amor que se deduce de la concepción amorosa “spinoziana” conviene hacer una traslación a la contemporaneidad. Kelly Oliver nos habla de una alternativa al racismo y a la violencia a través del amor, lo que resulta comprensible e incluso admirable, pero quizá nos habla muy rápidamente en nombre del amor. Tener en cuenta la posición, el contexto y el lugar desde los que se habla nos da una pista importante para entender que puede ser fácil una confusión al respecto: que unos ideales que son “míos”, aun cuando tengan buenas intenciones y una pretensión universal, y aun si pensamos que son compartidos o pueden ser compartidos, no quiere decir que automáticamente sean “nuestros” o de todos nosotros, o que todos ellos son todos nosotros¹².

Kaja Silverman apunta en este sentido en una dirección esclarecedora al explicarnos que el problema es con la idealización del amor y no con el amor mismo: “Hemos argumentado sistemáticamente contra de la idealización, como

¹¹ Ibid Bodei, 1997. 142.

¹² Ver: Oliver, Kelly. *Witnessing: Beyond Recognition*, Minneapolis: University of Minnesota Press. 2001. 20.

la actividad psíquica en el corazón del amor, en lugar de imaginar los nuevos usos a los que podría ser sometido”¹³. Silverman examina cómo la proyección e imágenes de la cultura han sido colonizadas por la idealización, al restringir la idealidad a ciertos temas¹⁴. Silverman habla de una “intervención textual... que podría «iluminar» rincones oscuros de la proyecciones e imágenes de la cultura”; de tal modo que sea posible que nosotros podamos identificarnos consciente como inconscientemente con “cualquier cuerpo”¹⁵. Silverman pide que aprendamos a ponernos en el lugar de los que nos resultan odiosos (lo que no significa tomar su lugar), cuyas vidas son “inhabitables” y empujadas fuera de los espacios que definen lo que significa tener una vida vivible.

Sin embargo, Sara Ahmed profundiza en la idea de “cualquier cuerpo” de Silverman, que parece sugerir “una comunidad de amantes y amados”. Ahmed se pregunta:

¿Es posible semejante comunidad? (...) He sugerido que la idea de un mundo en el que todos amamos es una fantasía humanista que da forma a gran parte del discurso del amor multicultural (solo si nos acercásemos seríamos como uno). (...) Es cierto que, la visión de Silverman es más compleja que esto. Se trata de una visión en la que uno aprende a querer a los cuerpos que ya han fracasado en el plan de vivir con un ideal colectivo (...) Una parte de mí cuestiona la “benevolencia” de tan buenos sentimientos y de hecho imagina intelectuales benevolentes llegando a los pobres, a los abatidos y las personas sin hogar y ofreciéndoles su amor¹⁶.

Ahmed nos insiste en que el amor no es lo que va a cuestionar las relaciones de poder con cuya idealización se “sustenta” la restricción a favor de algunos cuerpos y no de otros. Puesto que de hecho “el amor a lo abyecto” estaría muy próximo a la política liberal de la caridad, que por lo general hace que el sujeto amoroso se sienta mejor por haber amado y dar amor a alguien

¹³ Ver Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge, 1996. 2.

¹⁴ Ibid 37.

¹⁵ Ibid 81.

¹⁶ Ver capítulo 1 de Ahmed 2004 donde profundiza ampliamente en la noción de caridad.

que se supone que no es amado, es decir este proceso sostiene las relaciones de poder que obligan al amor caritativo a comportarse de esta manera. Ahmed sin embargo sí reconoce en el amor un aspecto sustancial:

Me gustaría desafiar a cualquier supuesto de que el amor puede proporcionar la base para la acción política, o es un signo de buena política. Pero ¿qué significa la visión política si no amamos esas visiones? ¿estoy argumentando en contra de las políticas visionarias? Si el amor no da forma a nuestras visiones políticas, eso no quiere decir que no debamos amar las visiones que tenemos. De hecho, tenemos que amar a las visiones que tenemos, sino no hay ningún sentido para tenerlas. Tenemos que investirnos de ellas, mientras fracasen las maneras de traducirse materialmente lo que aseguren nuestras razones en el mundo. Tenemos que investirnos con las imágenes de un tipo diferente de mundo, y actuar con sus investiduras de la misma forma en que amamos a nuestros amados, y cómo vivimos nuestras vidas, y al mismo tiempo que nos damos por vencidos o que nos damos la posibilidad de poder hacerlo mal, seguir pensando que el mundo en el que estamos podría cambiar su forma. No hay un buen amor, para hablar en su nombre, que pueda cambiar el mundo en referencia a ese nombre. Sin embargo, en la resistencia a hablar en nombre del amor, y en el entendimiento de que el amor viene con condiciones sin embargo incondicionales que se pueden sentir, podemos encontrar tal vez otro tipo de línea o conexión entre los otros que cuidamos, y el mundo al que queremos dar forma¹⁷.

Quizá una manera de suceder al amor puede ser el afecto de la solidaridad con los demás en el trabajo que se hace para crear un diferente mundo. O como Jodi Dean dice: “propongo la solidaridad reflexiva como la apertura a la diferencia, que permita a nuestros desacuerdos proporcionar la base para la conexión” (Dean, 1996: 17). Esto sería una solidaridad afectuosa: “el tipo de solidaridad que surge de las relaciones íntimas de amor y amistad”¹⁸.

Sin embargo, esta concepción está muy lejos del énfasis en la seguridad para el estado de la nación que el presidente George Bush establecía en 2002, en consonancia con la idiosincrasia de las políticas previas a las guerras de Afganistán e Irak. Esta idea de seguridad implicaba la transformación de la

¹⁷ Ibid Ahmed 2004: 146-7.

¹⁸ Ver Dean, Jodi. *Solidarity of Strangers: Feminism after Identity Politics*. Berkeley: University of California Press, 1996. 17.

ciudadanía en actuación policial: “Y como el gobierno trabaja para proteger nuestro territorio nacional, Estados Unidos continua dependiendo de los ojos y los oídos de los ciudadanos en alerta... Por tanto el ciudadano debe mirar hacia fuera, hacia otros sospechosos...” La ciudadanía debe funcionar como una forma de vigilancia de las fronteras entre los barrios, de otros que pueden parecer sospechosos, con aspecto semejante al que se ha identificado como “los otros”: “parecer originario de Oriente Medio, árabe, musulmán...”¹⁹.

Por tanto sin olvidar la relevancia de la apreciación de Ahmed sobre el amor más que nunca parecería necesario apelar a los retos colectivos que exigía el pensamiento de Spinoza, esa lógica del con-vencer frente a la lógica ilustrada y capitalista del vencer por sí solos en la que vivimos. Precisamente es la que tiene presente Lazzaratto cuando habla de un giro del biopoder a la biopolítica, tal y como apuntábamos en el primer capítulo. Y esta idea de Lazzaratto con la misma lógica de Spinoza es la que va a utilizar Michael Hardt para releer las posibilidades del trabajo afectivo, en definitiva del afecto y su valor para subvertir la lógica del biopoder y generar otra biopolítica. A pesar de que el capitalismo haya incorporado y priorizado el trabajo afectivo como una de sus más importantes formas de producción de valor y subjetividad, nos recuerda Michael Hardt, eso no invalida las potencialidades que el afecto tiene para proyectos anticapitalistas. De hecho en el afecto está una de las máximas potencialidades gracias a los discursos sobre el deseo y del uso-valor para generar y crear comunidades y subjetividades colectivas, a la par que posibilita la redefinición de las subjetividades individuales. Es fundamental generar circuitos alternativos a los sistemas hegemónicos de producción del valor del

¹⁹ Ver capítulo 1 en Ahmed, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge, 2000.

capitalismo, mediante la producción de afectos y valores que generen autonomía y otra subjetividad²⁰.

Tanto Negri como Hardt consideran el trabajo afectivo uno de los elementos cruciales de la nuevas cualidades del trabajo. Negri nos dice: “cuanto más pierde la teoría del valor su referencia al sujeto... Más reside el valor en el afecto, en el trabajo vivo que se autonomiza de la relación de capital”²¹.

Es muy importante tener en cuenta que la misma naturaleza de los mecanismos de producción de subjetividad colectiva es intrínsecamente afectiva. Como nos ha definido Toni Negri el afecto es “subjetividad productiva”, lo que vuelve a señalarnos los mecanismos de funcionamiento de la producción inmaterial, la personalidad flexible y el desarrollo de la atención personalizada de la empresa neoliberal.

Se ha desarrollado un fuerte activismo social, así como una amplia literatura al entender que el concepto de dispositivo foucaultiano implica una serie de “concatenaciones maquínicas” con infinitas potencialidades²². Al mismo tiempo el movimiento feminista y *queer*, como apuntan Nancy Forbre o Michael Hardt, entre otros, hay una posibilidad de resistencia eficaz y que puede revertir esta lógica perversa de la feminización del trabajo, que va más allá de la crítica negativa y está en la propia producción biopolítica: activando los potenciales de emancipación o autonomía innatos del afecto, la atención, el cuidado, y la cooperación, lejos de los malos usos que se ha hecho de esta

²⁰ Ver Hardt, Michael. “Trabajo Afectivo”, (2008). <<http://es.scribd.com/doc/41561460/Trabajo-afectivo-Hardt>> [texto]. (Consultado el 26 de julio de 2013).

²¹ Ibid Negri 1999.

²² Ver: Raunig, Gerald. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008. O VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

última en la empresa neoliberal²³. Un proceso de radicalización de los cuidados y los afectos. Una re-activación de las políticas micropolíticas²⁴. Como nos ha mostrado la tradición micropolítica, lo político también se produce en toda una serie de contextos, que teóricamente hasta finales de los años 60, habían sido excluidos de la política, por su exclusiva y supuesta pertenencia a la esfera privada: las relaciones sexuales, familiares, institucionales, clínicas o escolares. Muchos movimientos sociales y políticos, convencidos de que desde los contextos macropolíticos se carecía de poder real para la transformación social, empezaron a definir y a poner en práctica estrategias en intervenciones de carácter micropolítico en las prisiones, en los manicomios, en los hospitales, en las escuelas y en las familias. En los últimos años la idea de lo común, que ha devenido en los movimientos entorno a la idea y potencialidades del “procomún” como un activación biopolítica de lo social han reconfigurado las micropolíticas, con ánimo de urdir un frente común de alcance y carácter macropolítico²⁵. No podemos dejar de citar aquí por su fuerte influencia sobre las plataformas del procomún al movimiento 15M de Madrid, que rápidamente se acabaría extendiendo a todo el estado español e internacionalizándose, o las mareas de educación, sanidad, etc... Que operan en todo el estado español, como consecuencia del 15M y de la evolución de las políticas de recortes de la crisis en España y en los países del sur de Europa²⁶.

²³ Ver Folbre, Nancy. “Trabajo Afectivo”, (2003). <http://republicart.net/disc/aeas/folbre01_es.pdf> [texto] (Consultado el 26 de julio de 2013).

²⁴ Ver Guattari, Felix y Suely Rolnik. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

²⁵ Consultar la Investigación Copylove inscrita dentro de los movimientos sociales y culturales del procomún: <<http://www.copylove.cc/>> [web] (Consultado el 26 de julio de 2013). Y ver también <<http://blog.empresasdelprocomun.net/>> [web] (Consultado el 26 de julio de 2013).

²⁶ Ver <<http://tomalaplaza.net/>> [web], <<http://madrid15m.org/>> [web]; <<http://mareablancasalud.blogspot.com.es/>> [web], <<http://mareaverdemadrid.blogspot.com.es/>> [web], <http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_15-M> [web] (Todas consultadas el 26 de julio de 2013).

3.2 ECONOMÍAS AFECTIVAS

En algunas de mis obras a las que he hecho referencia anteriormente había naturalizado el uso de esta noción que venía empleando desde hacía tiempo. Para mí la noción de “economías afectivas” era una manera de definir los efectos y la circulación que habían tenido los cambios de las políticas de los nuevos capitalismos en la regulación de las relaciones afectivas y emocionales, pero también sus estrategias, metodologías y mecanismos para distribuir o implementar determinados sentimientos como el amor, el odio, el miedo, la desconfianza, la repulsión o el asco a algo o alguien. Fue importante descubrir como Sara Ahmed utilizaba y pensaba desde hacía años en torno a esta noción. Todo su pensamiento gira acerca de la circulación de las emociones, pero Ahmed ha optado por usar el término emoción en vez de afecto, lo que explica que en su texto de 2004 no haya una referencia directa al pensamiento de Spinoza. Sin embargo pienso que su pensamiento está en cualquier caso ligado a la idea de la *transitio* de Spinoza apuntada en el inicio de este capítulo, así como con los mecanismos ocultos de la ciencia invisible de las pasiones. Remo Bodei en su *Geometría de la Pasiones*, hace un impresionante y exhaustivo recorrido por el funcionamiento de las pasiones y los afectos, y sus políticas desde los albores de la modernidad hasta los momentos post revolucionarios de la revolución francesa. Sin embargo, Sara Ahmed articula en *Políticas Culturales de la Emoción* un análisis similar, pero de un momento bien diferente, el inicio del siglo XXI, atravesado por el peso del desarrollo, auge y decadencia de la modernidad del siglo XX y el afianzamiento del

neoliberalismo. Profundizaré a continuación en cómo entiende esta autora la circulación de la emociones²⁷.

Ahmed a partir de un análisis riguroso de textos de diversa índole, entre otros algunos textos de partidos abiertamente racistas de extrema derecha en el Reino Unido, como el Frente Nacional Británico, se pregunta por cómo

²⁷ En relación a las diferencias en el uso de los conceptos de afecto y emoción conviene tener presente la complejidad de un debate contemporáneo en torno al uso de cada uno de estos términos, a parte de la propia complejidad que implica semántica y semióticamente las relaciones spinozianas entre afecto y afectación. En este sentido es muy precisa la aclaración que Rodrigo Andrés nos describe sobre término afecto en castellano en esta relación y su imposibilidad de traducción al inglés para poder entender la profundidad y complejidad que se involucra en la relación de traslación entre afecto y afectación: “El motivo principal por el que voy a utilizar la palabra *affect* es porque no la considero traducible por «emoción». Sigo en esto a Megan Watkins, quien afirma: “En estudios del *affect* se ha trabajado mucho en torno las maneras en que éste es diferente a la emoción. Contra la expresión más social de la emoción, el *affect* es visto con frecuencia como un fenómeno preliminar, preconsciente” (Watkins 269). Watkins sostiene que el *affect* ha sido concebido como un fenómeno corporal, típicamente como fugaz, mientras que la emoción, con su dimensión cognitiva, es vista como duradera, desencadenada de modo continuo a lo largo de la vida (278). Watkins recupera también la voz de Donald Nathanson, para quien “el *affect* es biología, mientras que la emoción es biografía” (citado en Watkins 278). Para Nathanson “el ‘*affect*’ como tal es visto como el componente biológico de la emoción” y “el *affect* siempre precede tanto a la voluntad como a la consciencia” (citado en Watkins 279). Si uso el extranjerismo *affect*, un término del que Steven D. Brown y Ian Tucker destacan su «vaguedad polisémica constitutiva» es también no sólo por mi expresa incapacidad de traducir esta palabra al castellano, sino también porque quiero mantener en su uso en castellano la misma extrañeza que despierta el vocablo en la lengua inglesa. Dado que no hay un sentido claro de qué significa la palabra *affect*, excepto que no es *affection* ni *emotion* ni traducible por «afecto» o por «emoción», quiero aclarar que voy a usar *affect* en el sentido en el que lo utiliza Brian Massumi, quien “define el *affect* en términos de respuestas corporales, respuestas autónomas, en exceso de los estados conscientes de la percepción y que apuntan, en vez de eso, a la ‘percepción’ visceral que precede a la percepción” (Massumi 2002 citado en Clough 208-209). Estoy tratando al *affect* así pues, como innato. Para Massumi, el *affect* es autónomo no sólo de la percepción consciente y del lenguaje, sino también de la emoción, ya que según Massumi la emoción pasaría por la narración del *affect*, por la percepción consciente. El *affect* es, así, potencial y emergente y, repito, una respuesta espontánea y previa a la consciencia. En realidad el interés por los sentimientos del cuerpo y los movimientos del mismo se remontan a la teoría de las emociones de William James, de 1884, que enfatizaba las diferentes sensaciones previas a las emociones. Como explica Elspeth Probyn, “la teoría de James sobre cómo nos sentimos funciona así: (a) yo percibo un león; (b) mi cuerpo tiembla; (c) Siento miedo. En otras palabras, el cuerpo se percibe a sí mismo percibiendo el detonador de la emoción, que desencadena el movimiento (el temblor) y es identificado como un estado cognitivo (el miedo). Deleuze describe esta secuencia de la siguiente manera: (a) la percepción de la situación; (b) la modificación del cuerpo; (c) la emoción de la consciencia de la mente” (77). Conviene también recalcar el vínculo de estas reacciones corporales a lo social, a pesar de que, como comentaba antes, las consideremos innatas. Para Patricia Clough el tratamiento que Massumi da a la indeterminación del cuerpo no es un regreso al cuerpo «pre-social», sino que es «social con final abierto», es decir, «social de una manera ‘previa a’ la separación de los individuos» (Clough 209). Me voy a centrar, así pues en el *affect* como la reacción, la respuesta autónoma del cuerpo, que demuestra que hay actividad cerebral que sucede un segundo antes del registro consciente de esa reacción. Y el *affect* del que quiero hablar hoy es la empatía, en tanto que reacción preconsciente.” Ver Andrés, Rodrigo. “Reorientación afectiva en y ante las cartas de Herman Melville a Nathaniel Hawthorne”. Conferencia para el seminario internacional *Politiques de les Emocions. Diàlegs del Gènere i la Sexualitat*. Universidad de Barcelona y el Institut de la Dona de Barcelona en junio de 2014. Ver: Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002. Watkins, Megan., “Desiring Recognition, Accumulating Affect”, en, Gregg, M. y Seigworth, G. J. (editores). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010. 269-85. Y Nathanson, Donald L. *Shame and Pride: Affect, Sex, and the Birth of the Self*. New York: W.W. Norton, 1992. Ver Brown, S.D. y Tucker, I. “Eff the ineffable: Affect, somatic management and mental health service users” en *The Affect Theory reader*, M. Gregg & G. Seigworth Brown (editores). Durham: Duke University Press, 2010. 229-249. Ver Clough, Patricia Ticineto. *Autoaffection, Unconscious Thought in the Age of Technology*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000. Ver: Probyn, Elspeth. *Creating Value: The Humanities and Public Engagement*. Canberra: Australian Academy of Humanities, 2006.

funcionan el amor, el miedo o el odio entre otras emociones, cómo se producen.... Ella misma nos indica que en lugar de preguntarse “¿Qué son las emociones?” se va a preguntar “¿Qué hacen las emociones?”²⁸. No pretenda gestar una teoría particular sobre las emociones sino “rastrear cómo las emociones circulan entre los cuerpos, examinando tanto la forma en la que se «pegan o adhieren» como en la que se mueven”.

Le llama mucho la atención cómo estos partidos utilizan la noción de tacto o trato suave en relación a los inmigrantes y los solicitantes de asilo político, y como este “trato suave o blando” adquiere un carácter de identidad y acción política nacional. Y de hecho sin bien entiende que es clara la diferencia entre fascismo y neoliberalismo Ahmed nos emplaza a profundizar que la diferencia entre ambos no es absoluta, debido a los cambios en las políticas de inmigración, incluso considerando que en los últimos 50 años en Reino Unido siempre habían estado presentes los principios del multiculturalismo en su agenda política – que por otra parte también siempre fueron muy cuestionables. La prueba es cómo el gobierno británico ha transformado el relato del “trato suave o blando” en una norma: se ha justificado el endurecimiento de las políticas de asilo argumentado que Gran Bretaña no puede tener un trato suave. Por tanto se da crédito a lo que se dice desde el Frente Nacional Británico, se trata de evitar que los otros intenten y finalmente

²⁸ “Las profundidades del amor están arraigadas y muy profundamente en una verdadera alma y espíritu Blanco Nacionalista, incluso no se podría comenzar a comparar con ninguna forma de «odio». Al menos no es un odio motivado por un razonamiento sin raíces. No es el odio el que hace que un hombre blanco medio mire a una pareja racialmente mixta con el ceño fruncido en su rostro y odio en su escucha [sic]. No es el odio que hace que el ama de casa blanca tire el periódico con repulsión e ira después de leer que otro pederasta o un violador ha sido condenado por los tribunales corruptos a un par de cortos años de prisión o libertad condicional. No es el odio el que hace que el obrero Blanco maldiga al último cargamento de extranjeros amontonados en nuestras costas a los que debe darse preferencia de trabajo por encima de los ciudadanos Blancos que construyeron esta tierra. No es el odio el que provoca la ira en el corazón de un granjero cristiano Blanco cuando lee que miles de millones se han prestado o entregado como «ayuda» a los extranjeros cuando no puede conseguir un pequeño descanso para salvar su débil granja de un gobierno sin misericordia. No, no es el odio. Es Amor”. Ver: Página web de The Aryan Nations <<http://wmv.nidUnk.com/~aryanvic / MDEX-E.html> [web] (Consultado el 4 de enero de 2002).

ingresen en la nación para tener una vida con “comodidades fáciles”. Evitar que el cuerpo nacional sea un cuerpo feminizado, que es “penetrado o invadido por los otros.”

Ahmed nos apunta a la importancia de enfocar en las emociones por una razón de orden epistemológico:

Me he abrumado mucho por cómo las “emociones” han sido un “punto de fricción” para los filósofos, teóricos de la cultura, psicólogos, sociólogos, así como académicos de una amplia gama de otras disciplinas. Esto no es sorprendente: lo que está relegado a los márgenes a menudo, como sabemos por la deconstrucción, está justo en el centro del pensamiento mismo²⁹.

En consecuencia nos expone un análisis pormenorizado del funcionamiento de las emociones. Cuestiona el modelo expresivo de las emociones de “dentro hacia fuera”, que supone que las expresiones emocionales constituyen la exteriorización de un estado de sentimiento interno. Pero también cuestiona el modelo “de fuera hacia dentro”: “Mi modelo niega la abreviatura de la «y». Más bien, sugiero que las emociones son cruciales para la misma constitución de lo psíquico y lo social como objetos, un proceso que sugiere que la «objetividad» de lo psíquico y de lo social, es un efecto más que una causa³⁰. De manera que los sentimientos no residen en los objetos o en los sujetos, pero se producen como efectos de su circulación. Cómo circulan los objetos va a ser una clave para pensar como socializan las emociones: “La circulación de los objetos no se describe como libertad, sino en términos de pegamientos o adherencias, bloqueos y limitaciones... Yo sugiero que es el

²⁹ Ibid Ahmed, 2004. 10.

³⁰ Ibid 10.

objeto de la emoción el que circula, en lugar de la emoción como tal... Las emociones son después de todo movimiento”³¹.

Ahmed está de acuerdo con Butler cuando critica el trabajo de Matsuda³². Matsuda sostiene que el odio reside en signos concretos y que los efectos de tales signos se pueden determinar con antelación a su circulación. Para Ahmed el odio es económico, no puede residir de manera positiva en un signo del cuerpo. Pero para Ahmed, Butler pasa por alto la relación entre afecto y efecto que es crucial para el propio trabajo de Matsuda. Siguiendo a Matsuda, tenemos que relacionar la cuestión del efecto del discurso del odio con el afecto, que incluye la cuestión de cómo otros han sido afectados por la incitación al odio. Siguiendo a Butler, podríamos reconocer que los afectos no están determinados de antemano. Pero si no se determinan de antemano Ahmed plantea las siguientes preguntas: “¿Cómo se vienen a determinar? ¿De qué manera ciertos signos de odio producen respuestas afectivas? O ¿por qué son algunos signos de odio son repetidos? ¿Es porque tales signos están sobre-determinados, es porque mantienen una historia abierta en la medida en que es afectiva?”³³.

Ahmed se fundamenta en el psicoanálisis, por ser una teoría del sujeto como falta en el presente, ofrece una teoría de las emociones como economía, “como implicación de las relaciones de diferencia y desplazamiento sin valor positivo”³⁴. Es decir, las emociones trabajan como una forma de capital: el

³¹ Ibid 4.

³² Ver Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997. Ver: Matsuda, Mari J. *Public Response to Racist Speech: “Considering the Victim’s Story”* en Matsuda, Mari J., C. R. Lawrence y R. Delgads *Words That Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech, and the First Amendment*. Boulder: Westview Pres, 1993.

³³ Ibid Ahmed, 2004. 59.

³⁴ Ibid 45.

afecto no reside de manera positiva en el signo o la mercancía, pero se produce como un efecto de su circulación:

Estoy utilizando “económico” para sugerir que los objetos de la emociones circulan o son distribuidos a través un campo social y psíquico, tomando prestada la crítica marxista de la lógica del capital. En El Capital, Marx explica cómo el movimiento de mercancías y dinero, en la fórmula (Money-Commodity-Money: dinero para las mercancías, mercancías para el dinero), crea plusvalía. Es decir, a través de la circulación y el intercambio el dinero adquiere más valor (Marx 1976: 248). O, como él mismo dice: “El valor originalmente avanzado, por tanto, no sólo se mantiene intacto mientras que está en la circulación, sino que aumenta su magnitud, suma a sí mismo una plusvalía o es re-valorizado. Y este movimiento convierte en capital” (Marx 1976: 252, el énfasis es de Ahmed). Me estoy identificando con una lógica similar: el movimiento entre los signos o los objetos se convierte en afectación...Sobre la base de Marx, sostengo que las emociones se acumulan con el tiempo, como forma del valor afectivo los objetos sólo parecen tener tal valor, por una supresión de estas historias, como las historias de producción y de trabajo. Pero mientras que Marx sugiere que las emociones son borradas por el valor de las cosas (el sufrimiento del cuerpo del trabajador no es visible en la forma de la mercancía), me centro en cómo las emociones son producidas. No es tanto que las emociones sean borradas, como si estuvieran allí, sino más bien los procesos de producción o de “construcción” de las emociones. En otras palabras, los “sentimientos” se convierten en “fetiches”, calidades que parecen residir en los objetos, sólo a través de un borrado de la historia de su producción y circulación³⁵.

Ahmed ofrece una teoría de la pasión no como la conductora de la acumulación (ya sea el valor, el poder o el significado), sino como la que se acumula con el tiempo. Afectar no reside en un objeto o signo, sino que es un efecto de la circulación entre los objetos y signos (es decir, una “acumulación del valor afectivo”). Los signos aumentan en valor afectivo como un efecto del movimiento entre los signos: los signos que más circulan, son los que más afectivos/ efectivos llegan a ser.

La propia Ahmed reconoce que este argumento no respeta la distinción marxista importante entre valor de uso y valor de cambio, admitiendo que es una analogía limitada. Insistiendo en que su enfoque tiene más que ver con el

³⁵ Ibid 11.

énfasis del psicoanálisis en la diferencia y el desplazamiento como la forma o el lenguaje del inconsciente. El modelo de odio de Ahmed como una economía afectiva sugiere que las emociones no habitan positivamente en nadie o en nada como se ha dicho, lo que significa que “el sujeto” es simplemente un punto nodal en la economía, más que su origen y su destino³⁶. Teniendo en cuenta esto, las economías afectivas son sociales y materiales, así como psíquicas. “Si el movimiento de afectación es crucial para la misma diferenciación entre el «aquí dentro» y el «allá afuera», entonces lo psíquico y lo social no puede ser instalados como objetos apropiados. En su lugar, examino cómo la materialización implica un proceso de intensificación”³⁷.

Este concepto de “intensificación” que ofrece Ahmed muestra así como el dolor crea una impresión propia en una superficie corporal, también puede dar forma a los mundos como a los cuerpos, a través de las maneras en que las historias de dolor circulan en el ámbito público. Ahmed lo hace a través de una referencia concreta, el informe sobre la generación robada en Australia, *Bringing them Home*³⁸. Y describe que los posibles “sentimientos de un daño

³⁶ Ahmed así describe el funcionamiento de una política de odio: “Entonces, ¿quién es odiado en semejante relato de daños? Claramente, el odio se distribuye a través de varias figuras (en este caso, la pareja mixta racial, el pederasta, el violador, los extraños y los extranjeros). Estas cifras vienen a encarnar la amenaza de pérdida: pérdida de empleos, dinero perdido, la tierra perdida. Significan el peligro de la impureza, o la mezcla de sangre. Ellos amenazan con violar los cuerpos puros; dichos cuerpos sólo pueden ser imaginados como puros por la reestadificación perpetua de esta fantasía de violación. Tengamos en cuenta que el trabajo que se está haciendo a través de este deslizamiento metonímico: las parejas de raza mixta y la inmigración se puede leer como las formas de violación o abuso sexual, una invasión del cuerpo de la nación, evocados aquí como los cuerpos vulnerables y dañados de la mujer blanca y el niño. El desplazamiento que hay entre las figuras construye una relación de semejanza entre las figuras. Lo que les hace «semejantes» puede ser su «desemejanza» de «nosotros». Dentro de la narrativa, el odio no se puede encontrar en una figura, sino que trabaja para crear el contorno de diferentes figuras u objetos de odio, una creación en la que fundamentalmente yo alinee todas figuras juntas y las constituyo como una «amenaza común». Es importante destacar que, a continuación, el odio no reside en un sujeto u objeto. El odio es económico, circula entre significantes en las relaciones de diferencia y desplazamiento. Para entender estas economías afectivas de odio, voy a considerar la forma que trabaja en que los «signos» de odio, y su relación con los cuerpos. Mis ejemplos se refieren específicamente al racismo como una política de odio, e incluirá un análisis de crimen de odio como respuesta jurídica al racismo.” Ibid Ahmed 2004: 44.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ver entrevistas de víctimas de *Bringing Them Home*, en Commonwealth of Australia. *Bringing Them Home: Report of the National Inquiry into the Separation of Aboriginal and Torres Strait Islander Children*

son convertidos en odiosos para otros, quedando leídos como causa de «nuestro daño»... Considero cómo el odio circula a través de signos, introduciendo el concepto de «economías afectivas». Muestro cómo el odio trabaja para pegar «figuras de odio» juntas, transformándolos en una amenaza común, dentro de los discursos sobre el asilo y la migración.” Por tanto las emociones pueden y son movidas por algunos intencionadamente mediante la fijación en otros por tener ciertas características. La circulación de los objetos de la emoción implica la transformación de los otros en objetos de sentimiento.

En consecuencia Ahmed alude a una economía del miedo a través de las preguntas: “¿Cómo las emociones como el odio trabajan para consolidar que ciertos colectivos lean de cierta manera los cuerpos de los otros? ¿Cómo funciona el odio para alinear algunos sujetos con algunos otros en contra de otros otros?”³⁹.

Esta pregunta sólo puede hacerse si tenemos en cuenta cómo el odio trabaja como economía afectiva. Para Ahmed el odio no reside de manera positiva en los signos, pero circula o se mueve entre los signos y los cuerpos. La circulación de los signos de odio implica el movimiento y fijeza, y algunos cuerpos se mueven con precisión por ser sellados por otros como objetos de odio⁴⁰. El seguimiento de la historia del odio consiste en leer las superficies de

from their Families, 1997.<https://www.humanrights.gov.au/sites/default/files/content/pdf/social_justice/bringing_them_home_report.pdf> [texto] (Consultado el 15 de noviembre de 2014).

³⁹ Ibid Ahmed, 2004. 59.

⁴⁰ Ibidem: “El hecho de que algunos signos se repiten no es precisamente porque los signos contienen odio en sí mismos, sino porque son efectos de las historias que han quedado abiertas. Palabras como *Nigger* o «Paki», por ejemplo, tienden a pegarse, nombran al otro precisamente al traer al otro a través de una historia por lo que tales nombres asignan al otro un significado en una economía de la diferencia ...Estas palabras y signos tienden a adherirse, lo cual no significa que no puedan funcionar de otra manera. Más bien, simplemente no pueden ser liberadas de la historia de este uso como violencia o como insulto, incluso si no pueden ser reducidas a esa historia. Otra manera de expresar esto es decir, que algunas palabras se pegan porque se llegan a vincularse a través de afectos particulares. Así, por ejemplo, alguien que lanza insultos raciales....precisamente porque son afectivos, aunque no siempre se garantiza que el otro será herido o estará «impresionado» de la manera que se desprende de una historia de insultos. Es la naturaleza afectiva del discurso del odio la que nos permite entender que si esa voz

los cuerpos, así como en escuchar a los que han sido moldeados por esta historia.

Por tanto la imposibilidad de reducir el odio a un cuerpo particular permite al odio circular en un sentido económico, trabajando para diferenciar algunos otros de otros otros: “una diferenciación que nunca «se acaba», ya que espera a aquellos que aún no han llegado. Este discurso de la «espera de algo falso» es lo que justifica la repetición de la violencia contra y la muerte del cuerpo de los otros en nombre de la protección de la nación”⁴¹. Por tanto según Ahmed, las emociones son:

- Performativas⁴².
- Implican actos del habla.
- Dependen de historias pasadas.
- Y al mismo tiempo generan efectos.

El análisis de Ahmed es una aproximación a la emoción como una forma

funciona o no, es realmente la cuestión importante. Más bien, la pregunta importante es: ¿Qué efectos tienen estos encuentros en los cuerpos de otras personas que se transforman objetos de odio?”.

⁴¹ Ibid 53.

⁴² El filósofo del lenguaje J.L. Austin definió las palabras performativas como “realizativas” y propuso el concepto de performatividad, que establecía una obligada conexión entre lenguaje y acción. Para Austin, la performatividad se da cuando en un acto del habla o de comunicación no solo se usa la palabra, sino que ésta implica forzosamente a la par una acción. La filósofa y pensadora *queer* Judith Butler, apoyándose en Austin, formulará la teoría de la performatividad y con ella redefinirá este concepto a principios de los años 90, evidenciando la importancia que tiene la performatividad en relación al género y al cuerpo. Para ello, Butler retomará también a Derrida, que apuntó cómo los actos del habla performativos no son ejercicios libres y únicos, expresión de la voluntad individual de una persona, sino que más bien son acciones repetidas y reconocidas por la tradición o por convención social (ejemplo: “Doy por inaugurada la semana de fiestas...”). Butler realizó una deconstrucción del género al indicar cómo el género y el cuerpo son contruidos social y culturalmente, cuestionando así los planteamientos esencialistas de la identidad. Cuando nace un bebé, decimos “es una niña”, pero no se está constatando un hecho natural y esencial sino que se está asignando un rol cultural que hace que, desde ese momento, ese ser que acaba de nacer sea considerado una “niña”. Cómo el género produce comportamientos y acciones, Butler apunta que habría que reapropiarse de dichos comportamientos, adoptando a la vez ciertas actitudes autorizadas socialmente, para lograr ser lo que cada uno desee ser en cada situación. En este sentido, la repetición y reiteración de estos comportamientos es fundamental para que operen performativamente. En Sara Ahmed este asunto de la reiteración es sumamente importante en relación a su análisis de las intensidades emocionales. Las acciones o los cuerpos son performativos cuando producen generación de realidad por transformación de la misma. En este sentido, la suma de acciones corporales de varias personas, como un ejercicio de performatividad, tiene una enorme potencialidad en la producción de acciones colectivas para la transformación de las relaciones sociales y de poder. Ver. Langshaw, Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones (How to Do Things with Words)*. Barcelona: Paidós, 1982. Ver: Derrida, Jacques. *Signature Event Context*. Paris : Les Editions de Minuit, 1972. Y *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989. Ver Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós Ibérica, 2001.

de política cultural o de construir el mundo. No sólo como una crítica de la psicologización y la privatización de las emociones, sino también como una crítica al modelo de la estructura social que deja de lado las intensidades emocionales. La atención a las emociones nos permite abordar la cuestión de cómo los sujetos llegan a estar investidos en tales estructuras. Por tanto habría un potencial que permitiría a este tipo de estructuras ser redefinidas como formas de ser, estar y actuar.

Si profundizamos en el asunto de la performatividad de las emociones es importante hacer cierto recorrido por el pensamiento de Eve Kosofsky Sedwick, que con anterioridad a Sara Ahmed, estableció un marco de estudio muy importante a partir del análisis (entre otros afectos) de la vergüenza en relación a las políticas *queer*, estableciendo las implicaciones y potencialidades políticas que la vergüenza despliega⁴³. Para Kosofsky Sedwick “la vergüenza se esconde a sí misma, la vergüenza señala y proyecta, la vergüenza se convierte en el lado externo de la piel; vergüenza y despliegue, vergüenza y exhibicionismo son dos lados diferentes de un mismo guante:... La vergüenza transformacional es performance”⁴⁴.

La vergüenza no está definida por la prohibición y no es el resultado de la represión, funciona mediante un circuito más complejo ligado con la producción identitaria, es un sistema de comunicación en sí mismo, es muy elocuente cómo opera cuando un niño o niña son muy pequeños en los procesos de comunicación con sus padres: tanto la cara caída con los ojos mirando hacia otro lado, como el sonrojo, son señales emitidas inconscientemente para

⁴³ También es importante recordar cómo Kosofsky Sedwick siempre insiste en la deuda que tiene con el pensamiento de Silvan Tolkins como punto de partida de este análisis.

⁴⁴ Ver: Kosofsky Sedgwick, Eve. “Performatividad queer the art of the novel of Henry James” en *Nómadas 10*, Universidad Central Colombia (1999). 198-214. Ver también hooks, bell, “Eros, Eroticism and the Pedagogical Process” en Giroux, H. A. y P. McLaren (editores), *Between Borders: Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994.

recuperar la comunicación íntima con los padres, para ser su centro de atención. Este proceso por tanto está conectado directamente con la construcción de su deseo, de su identidad, y en él emerge una relación muy dinámica entre vergüenza e identidad. Kosofsky Sedwick nos habla de una relación “desconstituyente y fundacional” a la vez, pues la vergüenza es contagiosa y particularmente individualizadora, de modo que la vergüenza es el afecto que mejor define espacios y tiempos para desarrollar un nuevo sentido del yo.

Un pormenorizado estudio de los ataques devastadores de melancolía y los periodos depresivos del escritor Henry James motivados (entre otras causas) por la falta de reconocimiento de la calidad de su escritura por la crítica literaria del momento, así como un análisis de la escritura de sus “Prefacios” sirvieron a Kosofsky Sedwick para profundizar en las posibilidades de la vergüenza⁴⁵. En la escritura de James emergen procesos de consciencia de narcisismo en relación a estados de vergüenza, de modo que narcisismo y vergüenza se contagian y se acaba produciendo un proceso de erotización de la vergüenza, hasta tal punto que en James lo que se vivía como un problema, una anomalía, acaba emergiendo con una singularidad subjetiva propia que se dignifica frente a las identidades fuertes o autorizadas del entorno social del escritor, por ejemplo, la crítica literaria que no lo había tenido en cuenta. Los procesos de desvergüenza en la escritura, como consciencia son una fuerza para superar o comprender los momentos de destrucción depresiva del pasado de James, por tanto son un lugar de profunda posibilidad. No solo suponen una reconciliación con una juventud comprometedora del escritor (en relación a

²⁶ Ver: James, Henry. *Prefacios a la edición de Nueva York*. Buenos Aires: Santiago Arcos Edit, 2003.

otros posibles deseos sexuales y en contraste a las convenciones sociales de su época), sino el establecimiento de una relación de amor, de afecto positivo, incluso auto-erotismo con esa fase de su vida, que en otros momentos se había vivido con vergüenza y fracaso. No hay que olvidar que la vergüenza tiene que ver con la melancolía y con que el sujeto *queer* asuma cierta maldad, por sentirse mal al haber fracasado amando a los otros de la manera no esperada y por tanto por amar de manera distinta (es importante recordar aquí los apuntes de Douglas Crimp citados en el capítulo primero respecto a la melancolía).

Se establece una relación volátil entre narcisismo y vergüenza que ejemplifica muy bien esa circulación invisible entre los cuerpos, los signos y los objetos de la que habla Ahmed. Kosofsky Sedwick nos anima a pensar y mirar la performatividad en términos de la vergüenza habitual y sus transformaciones, lo que entiende como una nueva condición para pensar las políticas de la identidad. Precisamente esta conciencia es la que llevó a esta autora a lo largo de los años 90, junto a muchas otras teóricas *queer* y como ya hemos tratado anteriormente, a cuestionar y a acabar abandonado las políticas de la identidad que habían caracterizado el pensamiento en torno al género y las minorías sexuales durante algunas décadas anteriores, gracias a un cuestionamiento del propio estatuto de la identidad como problemático en sí mismo y como categoría que dota de significado a los cuerpos y a las cosas.

La relevancia de la vergüenza en este sentido es que es un afecto que “da forma a la identidad, pero sin definirla o darle contenido...como algo opuesto a la culpa, es un sentimiento nocivo que no se adhiere a lo que uno hace sino a

lo que uno es”⁴⁶. En este sentido Donald L. Nathanson nos insiste en enfocar el análisis de la vergüenza en la infancia, como una fuerza mayor que da forma al yo infantil y que permanece en todos nosotros a través de toda nuestra vida, de modo que la vida adulta va estar ligada a través de la vergüenza a la genitalidad, a la autoexpresión, lo que significa ser o sentirse adorable o querido⁴⁷. Los episodios de la vergüenza están muy ligados con los años de formación, con la experimentación física de la vergüenza en los momentos que se tiene éxito, o por el contrario fracaso, a las movilizaciones y desmovilizaciones que produce la vergüenza como respuesta a los afectos positivos de otros, o la ausencia de los mismos, es decir, todos los momentos cruciales del proceso de constitución de todo yo.

Kosofsky Sedwick ve en estos circuitos de la vergüenza una potencialidad muy clara en relación a la performatividad *queer*, pero en su análisis quiere ir más allá y se pregunta: “¿Sería útil sugerir que algunas de las asociaciones que he estado haciendo con la performatividad *queer* podrían ser en realidad rasgos de toda performatividad?”⁴⁸. La autora contestando a la pregunta nos insiste en que en ningún momento pretende que suene como principal recuperar lo *queer* para la deconstrucción y los proyectos antiesencialistas, sino que quiere ir más allá: entender la performatividad en términos de vergüenza habitual y que sus transformaciones abren nuevas direcciones para reelaborar y repensar las políticas de la identidad, insistiendo en que la vergüenza da forma a la identidad, pero sin definirla o dándole contenido. Se trataría de una estructura de la identidad marcada por el umbral de la

⁴⁶ Ibid Kosofsky Sedwick, 1999. 198-214.

⁴⁷ Ver: Nathanson, Donald L. “A Timetable for Shame” en Donald L. Nathanson (ed.). *The Many Faces of Shame*. New York and London: Guilford, 1987. 1-63.

⁴⁸ Ibid Kosofsky Sedwick, 1999. 198-214.

vergüenza entre la sociabilidad y la introversión, en la que la vergüenza instituye cambios estructurales en nuestras estrategias relacionales e interpretativas hacia nosotros mismo y hacia los otros.

Por tanto para Kosofsky Sedgwick son absurdas las estrategias terapéuticas y políticas que intentan deshacer la vergüenza individual o de un grupo. Lo que nos recuerda a las estrategias de autoayuda puestas en cuestión por Eva Illouz, tal y como se ha explicado en el capítulo primero. También aquí es importante no sobredimensionar ciertas estrategias de colectivos minoritarios sobre el orgullo, y acabar viviendo la vergüenza como enemiga del orgullo⁴⁹. Pues es tan revelador el potencial de metamorfosis que ofrece el dispositivo de la vergüenza que sería un grave error no desarrollarlo, por su capacidad de “rearmar, refigurar y transfigurar”, para cargar y deformar simbólica y afectivamente, sin embargo no tiene ninguna utilidad para hacer trabajo purgatorio o de conclusión de índole ontológica.

También nos aclara Kosofsky Sedgwick que no está ofreciendo con este análisis ninguna teoría de la homosexualidad, no tiene ninguna, ni quiere tenerla, no trata de nombrar como ejemplar la homosexualidad de James (pero tampoco negarla), sino nombrar a James de los “Prefacios” como un prototipo de lo *queer*, de la performatividad *queer*, que no de la homosexualidad. De hecho, en el complejo espectro social encontraremos a homosexuales no sensibles a lo *queer* al igual que heterosexuales que sí lo sean. Esta autora contestando a “¿dónde buscamos la performatividad en sí misma?” nos indica:

Me gustaría que la cuestión de la performatividad fuera de alguna manera útil para entender las oblicuidades entre significar, ser y hacer, no sólo en torno a los ejemplos de la performance *drag* (¿su derivado?) y la auto-

⁴⁹ Ciertas actitudes con respecto al orgullo gay, u otras sobre la dignidad indígena o aborígen, o algunos desarrollos de la rabia en relación al movimiento feminista.

representación basada en el género, sino igualmente para los actos complejos del habla, como lo es el salir del armario, para el trabajo alrededor del sida y otras enfermedades graves relacionadas con la identidad, y para el transversal, pero urgentemente cuerpo representacional de la manifestación pública...⁵⁰

Y nos insiste en una estrategia de producción de significado sobre el afecto de la vergüenza asociado al hecho del estigma:

De hecho, uno de los rasgos más extraños de la vergüenza (pero también diría de los teóricamente más significativos) es la forma en que el maltrato a otro, el maltrato por otro, el apuro de otro, el estigma, la debilidad, la culpa o el dolor, que aparentemente no tienen nada que ver conmigo, pueden, sin embargo, inundarme asumiendo que ya soy una persona inclinada hacia la vergüenza con esa sensación cuyo cubrimiento parece delinear mis rasgos precisos e individuales de la forma más desoladora imaginable. Y el carácter contagioso de la vergüenza es solo facilitado por su susceptibilidad anamórfica, variable, hacia nuevas gramáticas expresivas⁵¹.

El interés más profundo de la idea de performatividad no reside en su batalla con el esencialismo, sino en las alternativas a la moralidad de la hipótesis represiva. Una de las máximas preocupaciones de Kosofsky Sedwick reside en que la crítica de Foucault a la hipótesis represiva haya sido completamente neutralizada⁵². En muchas ocasiones desde cierta perspectiva crítica, que incluso puede estar en ciertos sectores de pensamiento

⁵⁰ Ibid Kosofsky Sedwick, 1999. 198-214.

⁵¹ Revisar todo el pensamiento sobre la idea del estigma de Erwin Goffman, ver: Goffman, Erwin. *Estigma: la identidad deteriorada*. (2ª ed.). Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

⁵² "Aquí está una posible taxonomía de las más comunes formas de malentendido sobre la discusión de Foucault de la hipótesis represiva. Teóricos recientes parecen sentirse seguros de que entienden su volumen a medida que argumentan lo siguiente: 1. Incluso más allá de la hipótesis represiva, alguna versión de la prohibición sigue siendo lo más importante de entender. Pero funciona a través de la producción en lugar de a través de la eliminación de las cosas / clases de personas / comportamientos / subjetividades. 2. Incluso más allá de la hipótesis represiva, alguna versión de la prohibición sigue siendo lo más importante de entender. Pero funciona a través de mecanismos interiorizados y aparentemente voluntarios, en lugar de a través de espectaculares, sanciones negativas externas. 3. Incluso más allá de la hipótesis represiva, alguna versión de la prohibición sigue siendo lo más importante de entender. Pero emerge a menudo a través de múltiples canales y discursos, en lugar de a través de una ley singular impuesta desde arriba. 4. Incluso más allá de la hipótesis represiva, alguna versión de la prohibición sigue siendo lo más importante de entender. Pero funciona a través de una única prohibición trascendental (el lenguaje mismo, por ejemplo, o el Nombre del Padre), en lugar de las explícitas locales. 5. Incluso más allá de la hipótesis represiva, alguna versión de la prohibición sigue siendo lo más importante de entender. Pero funciona disfrazándose a sí misma como naturaleza (es decir, como la esencia). Naturaleza y esencialismo son, y siempre han sido, las artimañas que definen a la represión / prohibición". Ver: Kosofsky Sedwick, Eve. *Touching Feeling, Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham & Londres: Duke University Press, 2003. 11.

foucaultiano sigue habiendo mucho rechazo a participar en la performance *queer* compleja, en experimentar con sus posibilidades, lo que hace que la crítica de la hipótesis represiva desde estos sectores ha sido casi o sino completamente recuperada en una nueva coartada para la hipótesis represiva⁵³. Estas situaciones se dan en numerosos asuntos de prohibiciones institucionales y discursivas, en celebraciones de la resistencia al sistema, etc... Y Kosofsky Sedwick nos insiste en que como buenos consumidores del capitalismo tardío, nos persuadimos a nosotros mismos de creer que decidiendo lo que nos gusta y lo que si nos sentimos cercanos de lo que sucede, estamos interviniendo directa y realmente en su producción...

Me parece ver como esto pasa ahora con algunos de los usos que ciertos académicos están tratando de darle a la performatividad, tal y como ellos creen que la comprenden a partir del trabajo de Judith Butler y otros textos relacionados: forzando los ojos para mirar si algunos performances particulares (por ejemplo el *drag*) son realmente una parodia o subversión (de, por ejemplo, el esencialismo de género) o sólo mantienen el statu quo. En el fondo la conclusión es casi siempre la misma: parcialmente subversivo, parcialmente hegemónico. Veo esto como una domesticación tristemente prematura de una herramienta conceptual cuyos poderes justo hasta ahora hemos empezado vagamente a explorar⁵⁴.

Los sentimientos de vergüenza *queer* son síntomas de cómo el sujeto *queer* se identifica con aquello por lo que ha sido repudiado como sujeto por la sociedad. Estas identificaciones y emociones nos ayudan a comprender como algunas identidades son deliberadamente estigmatizadas y avergonzadas en el

⁵³ Aquí también hacen de nuevo mucho sentido los cuestionamientos de Žižek sobre Foucault que hemos repasado al final del capítulo primero.

⁵⁴ En este sentido, aunque no se trata de una *performance queer*, es interesante revisar lo sucedido el 14 de febrero de 2014 en la gala de los recientemente creados premios RAC de Reconocimiento del Arte Contemporáneos de España, impulsados por el IAC: entre otras, emergieron una serie de polémicas suscitadas en torno a la figura de la transexual Topacio Fresh como presentadora de la gala, críticas sobre la pertinencia de su participación en la misma, que iban acompañadas de un cuestionamiento de su uso del botox, etc... Es muy importante interpretar estas críticas más allá de la pertinencia de los premios, de los contenidos e ideario de la gala, más allá del lobby de famosos relacionado con Topacio Fresh (Alaska, Mario Vaquerizo, Carmen Lomana, etc...), incluso dando crédito a la posibilidad de definir a este lobby como trasnochado, vacío y/o cínico, etc... la situación revela de nuevo, incluso en sectores donde no es esperable, el rechazo de ciertos cuerpos por ser, estar o comportarse de una determinada manera.

orden social, y aquí es donde Ahmed también profundiza en el deseo de Kosofsky Sedwick de pensar como la performatividad *queer* puede ser útil en los diversos contextos sociales más allá del género para todo tipo de performatividad (los actos complejos del habla, salir del armario, para el trabajo sobre enfermedades graves relacionadas con la identidad, los procesos de representación de los movimientos sociales...). Si asumir estas identidades *queer* o estigmatizadas implica comprender esas vidas con algo vergonzoso, se nos está desvelando el mecanismo normativo del estado y de las sociedades al relacionar a estos cuerpos con “el origen de nuestra vergüenza”, como relata de manera extensa Ahmed en el capítulo “La vergüenza antes que los otros”. Ahmed parte de la declaración del gobierno australiano de 1996 en la que éste asume la vergüenza por los acontecimientos de opresión y rapto de niños aborígenes por parte de la población blanca durante décadas, sin embargo esta declaración evita pedir perdón desde el estado de una manera explícita:

Debería, creo, ser evidente para todas las personas bien intencionadas que la verdadera reconciliación entre la nación australiana y sus pueblos indígenas no es alcanzable con la ausencia de reconocimiento por parte de la nación de la ilicitud de desposesión, opresión y degradación en el pasado de los pueblos aborígenes. Esto no quiere decir que los australianos individuales que no tuvieron parte en lo que se hizo en el pasado deban sentir o reconocer culpa personal. Se trata simplemente de hacer valer nuestra identidad como nación y el hecho básico de que la vergüenza nacional, así como el orgullo nacional, puedan y deban existir en relación con los actos y las omisiones del pasado, por lo menos cuando se hace o hizo en nombre de la comunidad o con la autoridad del gobierno. (Gobernador General de Australia, *Bringing Them Home*, 1996)⁵⁵.

Aunque es importante aclarar que finalmente y de manera excepcional en la historia el gobierno socialdemócrata australiano de Kevin Rudd realizó en febrero de 2008 una declaración de perdón hacia los pueblos indígenas australianos por sufrir la colonización de los blancos a lo largo del siglo XX.

⁵⁵ Ibid Ahmed, 2004. 101.

Esta declaración se produce 8 años después de la declaración de otro gobierno en 1996 que evitaba deliberadamente el perdón, y que es la que estoy utilizando en la argumentación para demostrar que habitualmente los estados modernos mantienen la vergüenza perpetuamente sobre la culpabilidad de algo en lo que hubieran estado involucrados antes que pedir perdón.

Podemos interpretar por un lado la dificultad de ir más allá de la vergüenza como una seña de identidad del poder normativo, y por otra lado la vinculación de amar a los demás con un proceso de ampliación social de ideales, es decir un proceso de idealización en sí mismo, pero no de una voluntad real de experimentación de vida de nuevos y más exigentes procesos afectivos-amorosos hacia otros. Sin embargo mostrar mi vergüenza como un fracaso y ponerlo a la altura de un ideal social implica poner mi cercanía mi afecto en lo que ha sido expuesto como fracaso, de modo que este acercamiento muchas veces lo que hace es incidir en las heridas, y especialmente devuelve el amor identificado con un ideal, pues la identificación con un ideal arrasa con todo proceso de movilización real, de metamorfosis, y perpetúa la negación de cierta violencia explícita o invisible en ciertas relaciones sociales entre iguales y diferentes.

La vergüenza solo será reparadora y transformadora cuando nos mostremos avergonzados de nuestro fracaso a la altura de un ideal social, pero solo y exclusivamente cuando lo hagamos temporalmente.

La vergüenza nos une a los otros y nos afecta por nuestra propia incapacidad para cumplir con los otros, los otros son testigos de nuestro fracaso y solo para que podamos volver a ser readmitidos por nuestra comunidad o familia después de nuestro fracaso, este fracaso se ha de vivir y

entender como algo temporal. Por tanto las relaciones con las personas que han sido testigos es ansiosa y difícil. La vergüenza niega y confirma a la vez el amor que nos une a los otros. Anteponer una vergüenza permanente y el orgullo de la nación antes que a los otros, sus cuerpos, deseos, identidades, por un lado perpetua que no los entendemos igualitariamente como otros miembros de la comunidad, sociedad, estado, nación... Y por otro lado desperdicia el potencial afectivo de lo raro (*queer*), de lo extraño, del extrañamiento que emerge en los procesos de construcción subjetiva que se ponen en juego con la emoción de la vergüenza⁵⁶.

Ahora me gustaría conectar estas potencialidades de la vergüenza como algo nocivo con algunos pensamientos de Santiago López Petit en torno al malestar. Este autor viene desarrollando un análisis sobre la necesidad de profundizar y transitar en el malestar propio del capitalismo⁵⁷. Su pensamiento se configura como una motivación para activar situaciones que nos ayuden a asimilar la grave crisis emocional y existencial en la que estamos inmersos, asimilar el estado de crisis por completo, es un buen camino para combatir “el permanente estado de movilización al que nos somete física y mentalmente el capitalismo, una movilización que nos mantiene fuera de nosotros mismos”⁵⁸.

Este estado de movilización permanente tiene que ver con ese ciclo infinito de la cinta de Moebius que utilizara C.A.S.I.T.A. en su Decálogo del *Ente Transparente* para representar la condición de trabajo del capitalismo

⁵⁶ “Lawrence puede decir como Kafka: «Es como si la vergüenza tuviera que sobrevivirle». La vergüenza engrandece al hombre”. Ver Deleuze 1996: 191.

⁵⁷ Santiago López Petit también junto a Marina Garcés y otros en *Espai en Blanc* viene produciendo en los últimos años un proyecto conocido como *El pressentiment* que incide en la reapropiación del malestar a través de una serie de publicaciones y acciones. Ver: <<http://elpressentiment.net/>> [web] (Consultado el 28 de julio de 2013).

⁵⁸ Ver la conferencia de Santiago López Petit en el marco de la XXVIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid en el Centro de Arte CA2M de Móstoles en 2013. <<http://www.ca2m.org/es/actividades-antiores/2013/1220-jornadas-de-la-imagen-xx>>[web] <<http://vimeo.com/78530749#at=0>> [video] (Consultado el 28 de julio de 2013).

cognitivo y del neoliberalismo (“trabajamos en todos los espacios y en todos los tiempos sin descanso”).

López Petit nos insiste que cuando la realidad es única porque se confunde con el capitalismo no hay un afuera del mismo: “habitamos en el corazón de la bestia, de lo insoluble.” Si la confusión de realidad y capitalismo nos habla de un horizonte único de inteligibilidad del mundo, y los modelos explicativos únicos de la inteligibilidad del mundo no sirven, entonces la realidad es hoy un problema político, que se caracteriza por:

- Una sensación de terrible impotencia que se constata en la expresión de “esto es lo que hay...” Hay siempre una desproporción entre lo que deberíamos hacer y lo que podemos hacer (lo que tiene que ver con la idea de distancia de Koselleck que manejábamos en el capítulo primero).
- “La apocalipsis generalizada” debida a una serie de acontecimientos y situaciones permanentes: desde la guerra fría hemos avanzado a una guerra global permanente entre el “eje del mal” y occidente, el cambio climático, más el hundimiento de la credibilidad de las instituciones democráticas, etc...
- La realidad se alimenta de lo impensable (algunos líderes políticos neoliberales en relación a la imposible sostenibilidad del sistema de bienestar europeo han hecho declaraciones del tipo: “es que los viejos viven demasiado...”).

De modo que todo distanciamiento para López Petit ha acabado siendo eliminado, al no haber un afuera, no hay separación: todo está ahí, “somos como moscas pegadas en el cristal del escaparate”. Lo que incide en la idea de Dimitrakaki que hemos citado en el capítulo segundo, la determinación de la base de la economía no estaría más relegada a la famosa fórmula de la “última

instancia” de Althusser, que nunca se ve, el instante donde se sustenta la superestructura social y política, pues ahora la última instancia está a plena vista. Si por otro lado la distancia era fundamental para el pensamiento crítico será necesario recuperar cierto distanciamiento pues las paradojas son las que permiten explicar el mundo: “No hay mundo trascendente para criticar este mundo pues solo hay este mundo.” Estamos inmersos en una profunda crisis de sentido. “¿Pero cómo vivir críticamente dentro del vientre de la bestia? Pues vivir no es vivir, es tener una vida, vivir es estar en deuda, tenemos que gestionar la vida, vivir es trabajar la propia vida... la vida no es la solución sino el problema es querer seguir viviendo”⁵⁹. Para López Petit era evidente que el sujeto antagonista, de la dialéctica del no, que va de Hegel a Marx, no era suficiente, pero tampoco va a ser suficiente con el sujeto de la diferencia (“pensar, crear, resistir”) que opera en la genealogía del pensamiento de Spinoza-Nietzsche-Foucault-Deleuze, pues ha sido asimilado por las instituciones, y ha habido un apropiamiento neoliberal de la creatividad (“la estrategia del rufián” de Suely Rolnik también mencionada anteriormente).

Las nuevas búsquedas de acción no pasarían solo ni por la dialéctica ni por la diferencia. Si vivir hoy es aceptar que tu vida no vale nada, en esta nada hay una potencia, debemos obtener de esta nada una potencia. López Petit nos propone “volver al gesto dadaísta situado en el corazón de lo insoluble”. La negación dadaísta introduce un sin sentido que interrumpe el discurso. Y que se hace necesario cuando “nos topamos con lo inexorable, lo inexorable es el acontecimiento que se da cuando se conjuga el verbo restablecer... El orden es restablecido.” Si en el fordismo lo inexorable era la repetición: trabajar-

³⁶ Ver: Lazzaratto, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2012.

descansar-divertirse-trabajar... Y así sucesivamente, hoy lo inexorable es cuando la realidad se pone como tautología, de nuevo el “esto es lo que hay, pero nos enfrentamos al algo inexorable por arbitrario, pero es una arbitrariedad violenta, la crisis como chantaje.” En realidad no hay experiencia de lo inexorable cuando se presenta como arbitrariedad. Para López Petit a este carácter absoluto hay que responder con lo absoluto, ser lo inexorable mismo: la crueldad del malestar, politizaremos el malestar si somos capaces de aprenderlo, de interiorizarlo. El gesto dadaísta tiene algo colectivo, debemos aprovechar su plano colectivo y tomar una posición a partir “de un proceso de interrupción, vaciamiento y articulación siendo anomalía.” Este autor nos propone un “pensamiento del desafío” frente al de la negatividad y al de la diferencia: “solo el que pone la muerte dentro de sí es capaz... (si la pongo dentro de mí que miedo voy a tener...) No hay ningún desafío que no sea posible... No liberar la vida contra la propia vida... Devolver a la vida lo que la vida me hace... Se trataría de no encajar aunque debemos asimilar que no encajar es hacerse daño a uno mismo”⁶⁰. Para devolver a la vida todo aquello que nos hace en un plano individual y colectivo, hemos de recuperar cierto “odio libre, ¿cómo vas a cambiar tu vida si no la odias?”

Por tanto se hacen imprescindibles los actos de resistencia, pero fundamentalmente se trata de una politización del malestar, de politizar el sufrimiento colectivamente. “¿Cómo articular colectivamente un pensamiento del desafío?” Toda la vulnerabilidad generalizada que estamos señalando y que se ha extendido a todo el territorio no está aprovechada colectivamente, por tanto la pregunta que planteábamos al cierre del capítulo anterior: ¿Solo los

³⁷ Aquí López Petit nos cita las referencias de pensamiento y vida de Antonin Artaud o de Comte de Lautréamont.

artistas a través de su sacrificio pueden ser efectivos políticamente trabajando inmersos en lo biopolítico? debería ser enunciado de nuevo en otra dirección: ¿Cómo trabajar ciertos sacrificios colectivamente inmersos en lo biopolítico? ¿Cómo señalar ese malestar y convertirlo en potencia transformadora?.

Al respecto de la potencia transformadora y al hilo de lo argumentado en este capítulo quiero insistir en la potencia que aún se puede desarrollar a partir de las herramientas que proporciona la performatividad *queer* para toda otra performatividad.

El afecto nocivo de la vergüenza vivido como vergüenza colectiva sería una vía importante no lo suficientemente explorada, una activación de la vergüenza colectiva del malestar del presente puede ser muy importante para futuras formas de estar por el estado de precariedad generalizada que enuncia el malestar del presente.

¿Cómo profundizar en el malestar contemporáneo, a través de la colectivización de la vergüenza? En un principio haciendo consciente esta vergüenza, y después poniendo en relación esta vergüenza colectiva con ideas como la de Douglas Crimb acerca de la relevancia de transformar el luto en militancia, como han hecho eficazmente los movimientos de la lucha contra VIH. Así como con las propuestas de Sara Ahmed que revisan los procesos más ejemplares de esta lucha y otras tragedias de la comunidad *queer* en relación a otro tipo de tragedias más colectivas como la de los atentados de 2001 en Nueva York, reivindicando las posibilidades de la conciencia del dolor o el luto como objeto compartido, insistiendo en que la pérdida no es una propiedad privada sino que es una pena compartida por todos los ciudadanos o toda comunidad.

Una de la preocupaciones fundamentales de esta investigación ante la coyuntura contemporánea de malestar se plantea qué producir desde lo artístico.

Si tenemos en cuenta las potencialidades del afecto y de la generación de una biopolítica para regenerar lo colectivo, gracias a la creación de otras relaciones comunitarias. Si en con esta afectividad que está por venir en estas comunidades no incurrimos en la idealización del amor como garantía de cambio (tal y como Ahmed nos indica). Y por tanto no obviamos los análisis y acontecimientos que nos reporta la circulación y la intensificación de las emociones como productoras de formas de ser, estar y actuar. Y entendemos que ya no sería suficiente con trabajos artísticos producidos solo desde las posiciones de negación del pensamiento dialéctico, pero tampoco lo serían aquellos generados solamente desde el pensamiento de la diferencia (tal y como referencia López Petit), propongo pensar cómo funcionan lo que he denominado “Dispositivos Artísticos de Afectación” que ofrezcan intrínsecamente elementos de legibilidad del dispositivo ilimitado de producción del malestar neoliberal gracias a posiciones de distanciamiento.

CAPÍTULO 4

CASOS DE ESTUDIO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ACTUALES PARA NUEVAS LÓGICAS DE AFECTACIÓN

En éste y en el próximo y último capítulo de esta tesis abordaré lo que entiendo como “Dispositivos Artísticos de Afectación”, estableciendo sus características, metodologías y posibles efectos. Utilizaré íntegramente este capítulo para la descripción de nueve casos de estudio que se corresponden con los dispositivos que estoy tratando. Después de estas descripciones, presentaré en el último capítulo un listado de características comunes que los definen y reúnen, y comentaré, cada una de estas características a partir del análisis pormenorizado de cómo cada una de ellas opera en los distintos casos de estudio.

A continuación aparecen los nueve casos de estudio ordenados cronológicamente en función de la primera aparición pública de cada uno de ellos:

4.1. *NBP. WOULD YOU LIKE TO PARTICIPATE IN AN ARTISTIC EXPERIENCE?* (1994-2013)

Es un proyecto del artista brasileño Ricardo Basbaum, si bien está en curso desde 1994, la inclusión del proyecto en la Documenta 12 de Kassel de 2007, contribuyó a una importante estimulación para el desarrollo del mismo¹.

¹ Ver: NBP <<http://www.nbp.pro.br/index.php>> [web] (Consultado el 28 de agosto de 2013).

El proyecto se llevó a cabo en Documenta en cuatro etapas diferentes y complementarias: (1) La invitación a participar, (2) Las experiencias de los participantes, (3) La visualización de las experiencias en el sitio web y (4) La instalación-exposición. Esta última etapa se lleva a cabo con la visualización de los resultados en una instalación escultural-arquitectónica desarrollada para la exposición en Kassel en 2007. Ver figuras N° 115-116.

Es un proyecto sobre la participación, con un conjunto de protocolos que indican los efectos, las condiciones y posibilidades del arte contemporáneo. Ricardo Basbaum ofrece un objeto de acero pintado (125 x 80 x 18 cm) para ser llevado a casa por el participante (ya sea un individuo, grupo o colectivo), que lo tendrá un cierto periodo de tiempo (alrededor de un mes) para realizar una experiencia artística con él, una vez realizada enviará documentación visual sobre la misma.

El proyecto ha circulado por varias ciudades, desde Londres (Reino Unido) y San Sebastián (España), en Europa, a Río de Janeiro, Vitoria, Brasilia, São Paulo, Porto Alegre y Florianópolis, en Brasil. Ha recogido más de 30 participaciones. Se han producido varias experiencias y una amplia e interesante documentación - que puede verse en la página web del proyecto- . Es claramente un trabajo en proceso. Prácticamente el proyecto no tiene un propósito final. Su vida y desarrollo no depende de su autor, el objeto es concebido como un múltiplo y nuevos objetos se puede producir en cualquier momento que se requiera.

El propio artista establece estas coordenadas para definir NBP:

NBP

Impregna y contamina.

NBP

Se desarrolla a través de tres principales ideas-vectores:

1

Inmaterialidad del cuerpo

La materia orgánica llega a estar disuelta en los ritmos tecnológicos como velocidad.

Organismos que pueden ocupar muchos lugares en el espacio al mismo tiempo.

Temporalidades que impulsan espacios, los espacios que dan forma al tiempo: continuidades y discontinuidades. Nuestros cuerpos transitan por estas oscilaciones.

2

Materialidad del pensamiento

El pensamiento como algo que puede ser proyectado, moldeado, construido, acumulado, recogido, contratado, ampliado, arrugado, descartado, corroído, revelado, magnificado, amplificado, destrozado, disuelto, etc. Pensar envuelve cosas - entre ellas está la atmósfera, el oxígeno, nitrógeno, dióxido de carbono, azufre, plomo, aluminio, pero también partículas de pensamiento. Estas partículas se despegan de nuestras mentes-cuerpos, en flujos más allá de nuestro control, adhiriéndose a objetos u otros pensamientos. Tienen campos gravitatorios magnéticos y poderosos, que distorsionan y alteran las imágenes todas las imágenes de las cosas. El pensamiento está por lo tanto, esencialmente cargado con potencial plástico.

3

Logos instantáneos

Es el conocimiento visual: repentino, atractivo, inmediato, instantáneo. Queremos instalarnos, pretenciosamente, dentro de este intervalo mínimo dentro de la instantaneidad - mejor decir de lado, pero desde el interior. No como testigos, simplemente testigos ópticos, sino como una estrategia para la generación de otros procesos, muchos y variados, comenzando desde este lapso: el intervalo de tiempo entre los medios transmisores (Mt - mensaje transmitido) y los medios receptores (Mr - mensaje recibido):

$$\Delta t_{Mr - Mt} \rightarrow \text{Zero}$$

NBP

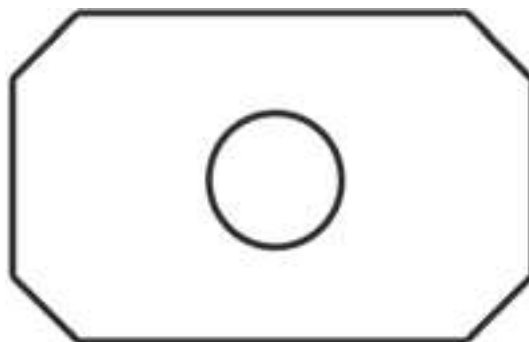
Es un programa para cambios repentinos. ¿Qué? ¿Cómo? ¿Cuándo?

Dejémonos contaminar: Serán fruto de tus propios deseos y esfuerzos.

NBP

Nuevas Bases para la Personalidad

Esta es el dibujo en planta del objeto.



El proyecto además de todos los desarrollos a lo largo de 20 años ha tenido variaciones destacadas que el artista ha denominado *Re-proyectando (una ciudad): Re-projecting (Utrecht)* en 2008 con CASCO, *Re-proyectando (México)* en 2010 con el Seminario de Medios Múltiples, *Re-projecting (Belo Horizonte)* en 2012, o *Re-projecting (London)* en 2013, gracias a la producción de *The Showroom*². Estas variaciones implicaban a diversos colaboradores individuales y colectivos a la vez, en el caso de Londres a siete artistas, un antropólogo, un cantante de ópera, un matemático, un coreógrafo, y una amplia

² Ver: *Re-projecting Utrecht* <<http://new.cascoprojects.org/re-projecting-utrecht>> [web], *Re-proyectando México* <<http://mediosmultiples.mx/>> [web], *Re-projecting London* <<http://www.theshowroom.org/participation.html?id=1679,1681>> [web] y <<http://www.theshowroom.org/Documents/Ricardo%20Basbaum%20%20ADVANCE%20PRESS%20IMAGES%20.pdf>> [texto] (Consultadas el 20 de julio de 2014).

gama de individuos y grupos de barrio *Church Street*³. Durante un mes Basbaum organizó en Londres un salón de presentación de 9 proyectos colectivos en *The Showroom* en colaboración con Louise Shelley quien dirige el programa de Conocimiento Comunitario desde *The Showroom*. Cada proyecto se conecta a una de las nueve ubicaciones que se han determinado a través de la aplicación de la forma abstracta del NBP en el mapa de la zona. Ver figuras N° 117-118. De esta manera de nuevo la forma NBP de Basbaum crea un marco para que los individuos y los grupos se conecten, para que pensamientos, experiencias e ideas circulen entre ellos- lo que incluye un refugio para mujeres, una red de financiación para la mujer, un centro de día sin hogar, un sindicato de trabajadoras del hogar, un club juvenil, un centro LGBT, un grupo de teatro juvenil, un centro para personas mayores de edad y una universidad de educación para mayores. Al mismo tiempo, objetos de madera derivados de los ángulos de la forma NBP se distribuirán entre todos los participantes de las distintas acciones y reuniones para generar diferentes usos públicos y privados.

Los nueve proyectos se presentaron en el salón de *The Showroom* de modo que también funcionó como una “sala de trabajo abierta” para reunirse los colaboradores, participantes y público, discutir y trabajar juntos. Un programa de actos públicos, performances, proyecciones y conversaciones se extendió durante todo el mes. También la estructura del proyecto fue muy similar en CASCO con *Re-projecting (Utrecht)*.

³ Ada Court, ASK!, Ania Bas, BNP Paribas Women's International Network, City of Westminster College, Chris Dercon, DreamArts, Paul Elliman, bandera, cuarto Centro FeathersYouth, Jamie George, Henrietta Hale, Estudio Hato, Claudia Hummel, Eva Jablonka, Justice For Domestic Workers, Anton Kats, Annette Krauss, Simone Mair, Marylebone Proyecto, Daniella Mattos, Massimiliano Mollona, Mosaic LGBT Youth Centre, Lania Narjee, Christian Nyampeta, Lucy Pawlak, Andrew Pickering, Read-In!, Seymour Art Collective, Louise Shelley, Patrick Staff.

4.2. CUATRO AMANTES / CUATRO INVERSIONES (2003)

Entre 2001 y 2003 concebí y produje la obra *Cuatro amantes / Cuatro inversiones*⁴. Ver figuras N° 119-134.

El elemento más importante de *Cuatro amantes / Cuatro inversiones* es un juego de mesa que permite transformar el espacio expositivo en algo similar a una ludoteca como vehículo de reflexión. Se trata de un juego para jugar en solitario, pero acompañado, a la vez que lo hacen otras tres personas, pues la instalación incorpora una gran mesa sobre la que se disponen cuatro ejemplares del juego, de modo que cuatro personas puedan jugar a la vez sentadas sobre cuatro asientos. El juego tiene un formato de juego de mesa como el trivial o el parchís, cuenta con un tablero (ver figura N° 135), 12 tarjetas y una tarjeta de instrucciones.

A continuación haremos una inmersión en el juego a través de un seguimiento por partes de los textos de su tarjeta de instrucciones, los textos de las tarjetas y las explicaciones de cada una de las partes:

La tarjeta de instrucciones primero nos indica:

Cuatro amantes / cuatro inversiones es un juego que le propone preguntas entre la relación que existe entre sus deseos y sus placeres.

1) Cuenta con un tablero con cuatro partes (inversión 1, inversión 2, inversión 3 e inversión 4)

⁴ Ibid Del Pozo 2006. *Cuatro amantes / Cuatro Inversiones*. Instalación sonora. Juegos de Mesa, mesas, sillas, maquetas y archivo de canciones. Medidas variables. 2003. Esta obra pertenece a la colección MUSAC de León. <<http://www.musac.es/#coleccion/obra/?id=1079>> [web] (Consultado el 1 de julio de 2013). Además dispongo en mi colección particular de una partida de la serie de juegos producidos para la instalación. Ver VV.AA. *MUSAC Volumen 2*. León: MUSAC y Junta de Castilla y León, 2007. 388-91. Ver Buxán Bran, Xosé Manuel. *Radicales libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura do Concello de Santiago de Compostela / Auditorio de Galicia, 2005. 236-39 y 403-5.

Estas inversiones son instrucciones de posibles acciones para invertir su tiempo. Después de haber leído y pensado las propuestas de las inversiones habrá completado el primer nivel del juego.

2) Deberá utilizar las tarjetas. Todas tienen números en una de sus caras, que se corresponden con los mismos números que encontrará en el tablero. De forma que indican el lugar del tablero sobre el que se tienen que superponer las postales. Cuatro cuentan con dibujos y rótulos diferentes en una de sus caras (nº 9, 10, 11 y 12) [ver figuras Nº 140-147] y aportan más datos sobre las inversiones. Después de haber colocado y leído estas postales sobre el tablero habrá completado el segundo nivel del juego.

La inversión número 1: “Simultaneando Horizontes”, nos da instrucciones para la construcción de un periscopio gigante dentro de una casa. Ver figura Nº 136. Se nos ofrece como una propuesta para “Negar el principio de trascendencia” y como la “Construcción de un sistema de espejos para demostrar la falsa linealidad del tiempo”. Este periscopio nos permitirá ver reflejada la imagen de la vista del horizonte, que se ve desde un extremo de una casa orientada hacia el sur, sobre un espejo entre dos ventanas en la pared de una habitación en el punto cardinalmente opuesto de esta casa. De modo que gracias al reflejo vemos una imagen del horizonte sur en combinación con la imagen del horizonte norte que dejan ver las dos ventanas. Es decir una imagen que describe una situación temporal y espacialmente imposible en la realidad. En el tablero del juego de esta inversión vemos esquemas y dibujos de la construcción del periscopio y sus vistas. A esta inversión nº1 va asociada la carta nº 9 que contiene de un lado la imagen nº x y del otro lado el siguiente texto:

LA DECISIÓN DE AMAR A CADA INSTANTE

Durante el tiempo que vivió en la casa sentía una completa incertidumbre ante la imposibilidad de divisar al mismo tiempo, el horizonte norte que veía desde el dormitorio y el horizonte sur que veía desde la cocina. Esta incertidumbre también la sufría en todas las acciones y pensamientos, evidenciando una profunda inseguridad y el deseo frustrado de trascender todos los instantes vividos. Para solucionar este problema, diseñó aquel sistema de espejos que le permitía contemplar la belleza que otorgaban las dos imágenes juntas. Sin embargo, la incertidumbre después de aquello no acabó, seguía siendo la misma. Esa imagen se hacía muy frágil en comparación con la fuerza y la voluntad de su cuerpo contemplándola. Era inútil esperar nada o trascender nada, sólo se trataba de vivir. La auténtica trascendencia de las acciones suponía potenciar la necesidad de amar a cada instante. Contemplar el infinito con los ojos hacia dentro. Desde la posición interior uno podía deambular de forma inmediata por tiempos pasados y presentes paralelos. No se trataba de desplazarse, de confiar en un progreso lejano o en el punto de meta, solamente de estar ahí, cerca, cerca de lo cercano.

Esta inversión se complementa en la instalación con una maqueta que ilustra un espacio imaginario físico del periscopio, ver figura N° 131.

La inversión número 2: “La ciudad repetida”, (ver figura N° 137) nos marca instrucciones para aislar a todos los habitantes de un bloque de viviendas cubriéndolo con una construcción en forma de cubo, cuyas caras interiores llevan espejos gigantes. Se nos ofrece como una propuesta para “Negar el principio de productividad” y, como “Macro estructura de espejos para propiciar tomas de conciencia y eliminar estrés de los miembros de una comunidad de vecinos”. En el tablero del juego de esta inversión también vemos dibujos de las partes de la hipotética construcción del cubo gigante.

A esta inversión n° 2 va asociada la carta n° 10 que contiene de un lado la imagen n° x y del otro lado el siguiente texto:

LA SEPARACIÓN DE LA CABEZA Y EL TRONCO dictaba la separación de lo emocional y lo racional. Era libre, pero tenía que ir a trabajar, de camino sin embargo, piensa en las múltiples posibilidades que ofrece la ciudad en el tiempo de ocio, desde esta perspectiva la ciudad resulta aún más inabarcable. Su educación ha conseguido que programe su cuerpo por un lado y su cabeza por otro, su cuerpo para actuar y su cabeza para soñar. Cada vez más, ambos se dirigen en direcciones opuestas y se sienten en tiempos distintos e incompatibles. Es imposible, por el ritmo de cada día, reflejar el uno en el otro mutuamente. Esta separación se hace visible en todos los individuos de una u otra forma, los que utilizan más su cabeza en sus trabajos luego martirizan su cuerpo en el tiempo de ocio y los que utilizan más su cuerpo después no tienen fuerza para gratificar su cabeza. Todo se hace en nombre de la responsabilidad, imprescindible por otra parte para sobrevivir. Esta sensación lo bloquea y le hace permanecer en la insatisfacción de no ser y de perderse en una flexibilidad ajena y falsa.

LOS REFLEJOS SE DISPERSAN TRONCO Y CABEZA NO PUEDEN SEPARARSE, la cabeza siente y el tronco también piensa. Necesitaba un tiempo para sí, para pensar y sentir de verdad, a pesar de la duda moral que le propiciaba la propuesta de la experiencia, aceptó. Debía pasar un mes sin trabajar, sin salir de aquel espacio cotidiano, cercano, pero ahora transformado por una nueva conciencia. Descubrió el placer de mirarse, mirarse de verdad, en lo más íntimo, ver sus reflejos, de su cabeza en su cuerpo, de su cuerpo en su cabeza, los de ambos en las paredes de la casa, en el cielo artificial de espejo donde se multiplicaban hasta el infinito. Aunque sentía otra tensión era gratificante y de verdad liberadora.

LOS REFLEJOS SE DEVUELVEN.

Esta inversión se complementa en la instalación con una maqueta que ilustra un espacio imaginario físico del cubo de espejos y la comunidad de vecinos, ver figura N° 132.

La inversión número 3 (ver figura N° 138): “Giros melancólicos”, se nos ofrece como una propuesta para “Negar el principio de miedo” y, como “Construcción de un observatorio móvil para sentir que la vida acaba. Una

propuesta para un sistema de salud pública”. Se nos dan instrucciones para la construcción de dicho observatorio, que consiste en una plataforma giratoria donde una persona sentada podría escuchar a libre elección canciones del “Archivo de las canciones más melancólicas de la historia”. En el tablero del juego de esta inversión también vemos planos y esquemas para su construcción, y una imagen de títulos de canciones del archivo volando sobre el cielo de una ciudad. A esta inversión nº 3 va asociada la carta nº 12 que contiene de un lado la imagen nº x y del otro lado el siguiente texto:

EL SALTO DE LA AZOTEA

Siempre recordaba a la hora de tomar decisiones importantes aquella sensación que embargaba su cuerpo al intentar saltar al lago desde el trampolín construido a gran altura en la montaña de la orilla. Su amigo lo utilizaba de forma entusiasmada, saltaba y pasaba horas en el centro de la masa de agua e incluso cruzaba a la orilla opuesta más lejana. Él sin embargo se introducía poco a poco en el agua y no se alejaba demasiado de la orilla. Cuando intentaba saltar finalmente siempre desistía y su amigo desde el agua le gritaba: Salta! Salta!, es una sensación muy especial, pero sólo eso, una sensación... Realmente para él todo eran saltos que no se materializaban en nada, nunca veía los saltos como pequeños actos en sí mismos sino como posibilidades, entonces la palabra salto adquiría un carácter diabólico, pasaba su vida saltando saltos que se habían puesto como obstáculo una nada infinita. Nunca aceptaba las personas tal y como eran o al menos se identificaba plenamente con las cosas que le gustaban de ellas, siempre las veía como una posibilidad, como un trampolín hacia un estado paradisíaco. De forma que nunca las miraba de verdad, nunca era capaz de entregarse... Acababa realizando saltos sobre ellas.

Esta inversión se complementa en la instalación con una maqueta que ilustra la plataforma-observatorio. Junto a esta maqueta, sobre la pared, el espectador podrá leer el título de algunas de estas canciones y el nombre de

las personas que eligieron dichas canciones cuando elaboré el primer listado del archivo de canciones melancólicas para la realización del proyecto. Este listado inicial escrito en la pared aumentará progresivamente siempre que se exponga la obra de nuevo⁵. Lo hará, gracias a los títulos que añadan los visitantes de la sala durante la exposición del proyecto, escribiendo el título de su canción melancólica favorita en un libro creado a propósito, que también forma parte de la instalación. Ver figura N° 134.

La inversión número 4: “Amarrando todos los deseos”, se nos ofrece como una propuesta para “Negar el principio de seguridad”, y para la “Confección de un traje que demuestra que placer y deseo nunca suceden a la vez”. Ver figura N° 139. En el tablero del juego de esta inversión vemos patrones para la confección del traje, y dibujos que ilustran su uso en dos situaciones: desayunando en una cocina y bailando en un club. El traje tiene dos versiones “rutina” y “fiesta”. El traje imaginario está constituido por un sistema de cables y ventosas, de modo que se tendría que ir pegando una ventosa a todos y cada uno de los objetos que uses a lo largo de un día desde que te levantas y hasta que te acuestas. O desde que sales a bailar por la noche y regresas a dormir. Es decir el traje acabaría arrastrando una mole imposible de objetos de los que tirar. A esta inversión n° 4 va asociada la carta n° 11 que contiene de un lado la imagen n° x y del otro lado el siguiente texto:

ARRASTRANDO DESEOS

Su cuerpo se había acostumbrado a la maraña de cables, le envolvían desde diversas direcciones y era imposible saber el origen de las tensiones. Un placer no encontrado en una búsqueda exterior determinaba

⁵ La obra se ha expuesto en numerosas ocasiones lo que ha contribuido a una extensa recopilación de títulos de canciones. Quiero destacar su participación dentro de la exposición *Homo Ludens* en la Fundación Museo Oteiza entre 2010-2011. Ver González del Campo, Julio et. al. *Homo Ludens. El artista frente al juego*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2010.

un estado de comportamiento vacío. Mantener el control o escapar de él se había convertido en un profundo túnel sin retorno. El peso del arrastre era molesto, pero realmente todos sus pasos dependían de esa compleja red trazada a lo largo de los años, y el deseo de volver a empezar perdía su sentido cobrando una cobertura romántica.

La maraña informe presentaba diferentes caras, los cables destinados a mantener el control eran una evidente imposición, pero lo más decepcionante era descubrir que incluso los más flexibles, destinados a escapar de él, eran una construcción limitadora que se alimentaba de una esperanza nunca saciable.

La tarjeta de instrucciones continúa con la siguiente pauta:

3) Deberá utilizar las tarjetas que cuentan con el símbolo del juego (nº 1, 2, 3 y 4) y sirven para enlazar las cuatro inversiones entre sí con diversas preguntas. Después de haber colocado y leído estas postales sobre el tablero habrá completado el tercer nivel del juego.

Estas tarjetas proponen al espectador la siguientes preguntas en una de sus caras, ver figuras N° 156-163:

Tarjeta nº 1: ¿Desea ser otro?

Tarjeta nº 2: ¿Las inversiones de su vida son las de su dinero?

Tarjeta nº 3: ¿Cómo invierte su tiempo?

Tarjeta nº 4: ¿Qué hace para no incrementar todavía más la distancia entre sus deseos y sus placeres?

En la otra cara de las mismas tarjetas aparece el logotipo del juego un corazón cuya silueta viene dada por la forma de dos brazos que introducen monedas en una hucha.

La tarjeta de instrucciones continua con la siguiente pauta:

4) Deberá utilizar las últimas tarjetas. Cuentan con los nombres de los cuatro amantes, erizo, el ángel, tatuador y nadadora (nº 5, 6, 7 y 8), establecen conexiones entre las inversiones del tiempo y las inversiones del amor. Hasta este momento habrá completado el cuarto y último nivel del juego.

Estas tarjetas cuentan con las siguientes imágenes de los Cuatro Amantes en una de sus caras. Ver figuras N° 148-155.

Y con los siguientes textos en las otras caras (si leemos todos los textos seguidos, tanto los de la letra en rojo como los de la letra en gris, pareciera que hablan de una misma persona que ha ido transformado su identidad. Sin embargo, si leemos solo el texto de la letra en rojo estaríamos hablando de cuatro identidades diferentes):

Tarjeta nº 5 El Erizo:

Pasaba horas acurrucado en el suelo de la habitación. Le costaba innumerables y grandes esfuerzos relacionarse y expresar lo que sentía. Y cuando por fin lo hacía era muy violento y hacía daño a la gente con ácidas punzadas en las conversaciones. Todo era una coraza sedimentada por sus miedos, pues el placer más grande para él era soñar con los abrazos y las caricias de alguien amado. Y así pasaba horas, dando rienda suelta a su imaginación. Todo lo vivía con tanta intensidad que sus ficciones parecían reales.

Tarjeta nº 6 El Ángel:

Cambió sus púas por alas. Ahora sus alas eran sus pies. Había aprendido a enfrentarse a la realidad. Sabía que ahora todas sus historias imaginadas podían materializarse.

Pasó unos años felices con una mujer. Ella lo quería profundamente, siempre contaba a todo el mundo que él le había rescatado de una vida vacía, sin rumbo y con gente violenta. Él, mientras, realizó distintos

trabajos. En todos se producían dos circunstancias comunes, siempre debía ser diestro con los cuidados de la piel y extremadamente preciso con los instrumentos y herramientas de trabajo, pues podía lamentarse de consecuencias dramáticas a terceros.

Tarjeta nº 7 Tatuador:

Cuando ella murió vinieron tiempos difíciles. De modo que se centró en su trabajo. Gracias a la nueva situación después de un nuevo proceso interior descubrió su verdadera vocación.

Pronto se había convertido en un auténtico especialista, formaba parte de su rutina pues ya eran bastantes las marcas que había tatuado a decenas de personas diferentes. Con todas ellas, hombres o mujeres había tenido encuentros. Su enorme atractivo hacía que todos quisieran seducirle. El proceso de seducción terminaba en éxito siempre que el otro se dejase tatuar. El motivo del tatuaje era el elegido por el interesado, unos le pedían tatuar las pequeñas líneas de las arrugas de los ojos, otros la marca de la desviación de la columna a fuerza de acarrear pesos en su trabajo o de pasar horas frente al ordenador.

Tarjeta nº 8 Nadadora:

Después de mucho tiempo decidió realizar la marca más importante de su vida en su propio cuerpo, cambió su cuerpo de hombre por el de mujer. Siempre mitificó la idea de seducir a un hombre con cuerpo de mujer.

Nadando descubrió deseos muy profundos no imaginados. Con el tiempo se había convertido en una nadadora relevante en las pruebas de natación de fondo. Había aprendido a aplicar la rotunda concentración que ejercitaba cuando saltaba al agua en competición al momento de la seducción de alguien que presentía que amaba. Era un salto libre y al vacío. Una mujer que nadaba con ella así lo percibió y ambas se enamoraron profundamente.

4.3. 9 *SCRIPTS FOR A NATION IN WAR* (2007)

Es una instalación realizada colectivamente por un grupo de artistas en Estados Unidos en 2007: David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes y Andrea Geyer. Su primera presentación fue en la Documenta de Kassel de 2007. Ver figuras N° 164-165. Compuesta por 10 canales de video. Trata de responder a la condiciones y preguntas que se habían dado en el contexto norteamericano desde el comienzo de la guerra de Irak en 2003, especialmente en relación a la polémicas y controversias que la motivaron, así como los límites que pone en evidencia el estatus de la democracia en EE.UU.

Como dicen los mismos autores, el trabajo en todo el proyecto se estructura en torno a una pregunta central: “¿Cómo la guerra construye posiciones específicas para las personas para tomar, promulgar, hablar de, o resistir?”⁶. Especula sobre cómo están posicionados una serie de individuos en relación con la guerra y sus conflictos éticos: artistas, soldados, estudiantes, prisioneros, detenidos, ciudadanos iraquíes, europeos, americanos, etc... Hace una alusión directa al concepto de agencia, es decir cómo cada uno de estos individuos desde donde están colocados generan comportamientos, instrumentos o situaciones como respuesta a estos acontecimientos y geopolíticas globales. La instalación es una constelación de videos, que se presentan en el espacio expositivo de distintas maneras, como video-proyecciones o en muebles particularmente diseñados con pantallas, de manera que se ha incorporado a su conceptualización la idea activa de ver como otros ven y el ser visto mientras uno mira todo el dispositivo de pantallas y videos. Cada video funciona a partir de la escenificación de un guión. Hagamos un recorrido por cada uno de ellos:

⁶ Ver: *9 scripts for a nation at war*. Página web <<http://www.9scripts.info/>> [web] (Consultada el 28 de agosto de 2013).

- “Ciudadano: 248 predicciones sobre qué haré cuando la democracia venga.” (1h 15’ 14’’). Una pizarra vacía llena la pantalla. Desde la izquierda, aparece un brazo y escribe una promesa corta sobre el futuro, en forma de una reclamación: “Voy a ser un semillero de la insurgencia”. Otro brazo entra por la derecha para borrar la frase, e inmediatamente otro brazo entra desde la izquierda para escribir una nueva: “Voy a pasar por alto las tenues susurros de los desaparecidos”, y así sucesivamente. Las frases se acumulan, se contradicen.... Y sin embargo cada uno se erige como una declaración válida de deseo y posibilidad. Ver figura N° 166.

- “Bloguero: Dejad de enviar correos preguntando si soy real” (20’ 38’’) Un joven sentado frente a la cámara en un aula lee un texto compuesto por selecciones de registros web sobre la guerra. Moviéndose entre los conflictos en Irak, Líbano y Afganistán, construye una narración en primera persona que no es atribuible a una sola persona a pesar de su presencia constante como el lector. Vemos su rostro en primer plano hasta que la cámara finalmente salta a un plano general, que muestra a una audiencia de seis personas sentadas delante del lector, de espaldas a la cámara. Ver figura N° 167.

- “Corresponsal: Pero tú tienes que contarlo de manera que no pierdas tu credibilidad” (19’ 06’’). Dos entrevistas con corresponsales extranjeros en Nueva York durante 2007 (Abderrahim Foukara, corresponsal de *Al Jazeera*, y Raghida Dergham, corresponsal de *Al Hayat* de Londres) Cada uno analiza las formas en las que median la información, los desafíos para hacer reportajes desde América a audiencias extranjeras, y la dificultad de la eliminación o supresión de las creencias personales y los sentimientos en su cobertura de los acontecimientos.

- “Veterana: estoy pensando que debería ponerme mi uniforme” (40’ 02’’).

Dos veteranos que han regresado recientemente a los EE.UU. desde su despliegue en la guerra de Irak hacen discursos basados en entrevistas que han grabado previamente con los artistas del proyecto. Ellos hablan acerca de su formación y rutinas, sus experiencias, su retorno y reintroducción a la vida civil. Cada veterano revisa y edita la transcripción de la entrevista en un breve discurso público que ofrece en uniforme en un auditorio vacío.

- “Estudiante: si hubiera un enemigo en la habitación, cambiaría totalmente las cosas” (43’ 47’’). Un grupo de estudiantes de antropología se entrevistan mutuamente sobre temas pertinentes a sus estudios: la narrativa etnográfica, el reto de hablar por los demás, la violencia ética o el impacto de la guerra dentro de las clases. Constantemente van cambiando los roles de entrevistador a entrevistado, los estudiantes participan en conversaciones improvisadas que demuestran el trabajado y repetitivo proceso de adquirir y utilizar el conocimiento.

- “Actor: Y tú solo continúa. Y tú solo continúa”. (17’ 54’’) Recuerdos, conceptos y definiciones de material que se encuentra en todo el proyecto se someten a un proceso más transparente de ensayo y repetición. Los actores son representados aprendiendo guiones de las personas involucradas en la guerra, y tratando de aprender de memoria y definiciones conflictivas como “guerra contra el terror”, “tortura”, “combatiente enemigo” o *habeas corpus*. Estos fragmentos y sus lecturas imperfectas reflejan el proceso a través del cual las personas se encuentran con un conocimiento limitado de la guerra sobre su lenguaje, y cómo la terminología, definiciones cambiantes y nuevas formas de expresión entran en los circuitos de utilización.

- “Entrevistador: Le he preguntado a ella como imagina a su público” (10’ 21’’). Una mujer se acerca a un micrófono en una sala de conferencias vacía y lee una lista de preguntas. La lista trata de narrar una entrevista con una persona ubicada en uno de los otros videos del proyecto.
- “Abogado: Nosotros somos los tipos buenos, al menos en la historia a la que nos gusta atenernos” (17’ 57’’). Una abogada, interpretada por una actriz, hace una presentación sobre su relación con la ley y la crisis extralegal de las detenciones en Guantánamo. Se basa en una entrevista real realizada el 9 de marzo de 2005 a un abogado que representaba a EE.UU. en la acusación a los detenidos yemeníes detenidos en la prisión militar de EE.UU. en Guantánamo, Cuba.
- “Detenido: Por favor dígame cuándo es mi turno, porque no sé qué está pasando aquí” (4h 4’ 28’’). Un grupo de 8 personas lee las transcripciones de 18 de los Tribunales de Revisión del Estatus de Combatiente, que tuvo lugar en la prisión militar de EE.UU. en Guantánamo, Cuba, entre julio de 2004 y marzo de 2005. Estos documentos promulgaron estos tribunales. Sus transcripciones están disponibles para su descarga en la web del Departamento de Defensa de EE.UU.
- “Fuente: No pude escribir sobre ello. Solo no pude” (45’). Selecciones de fragmentos de audio de entrevistas a tres soldados estadounidenses, después de haber regresado de Irak, se escuchan mientras sus palabras se transcriben en una pantalla de ordenador. El transcriptor con sus arranques y detenciones construye un marco reflexivo sobre la información que aportaron los soldados acerca de la formación que recibieron para participar en la guerra, y sobre las dificultades cotidianas después de regresar de la misma.

Las imágenes son muy cuidadas, pero muy austeras, la cámara nunca se mueve, todos los videos mediante el plano fijo nos muestran las situaciones y ponen en evidencia las relaciones de poder en los usos de los distintos espacios: aula de clase, sala de conferencias, despacho, diferentes tipos de auditorio. Detrás de la austeridad, sin embargo, se reconoce un sofisticado despliegue de coreografías de los cuerpos, de la posición de los muebles, el uso de color en las vestimentas de los actores o participantes.

4.4. *DIARIO DE SUEÑOS INTERMITENTES*. (2009-2010)

Con el subtítulo *Posibilidades para la acción entre el arte y la pedagogía/ experiencia de vida / experiencia estética / lugares de aprendizajes compartidos*, la artista Virginia Villaplana desarrolló este proyecto con la colaboración del Departamento de Educación y Acción Cultural (En adelante DEAC) del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (En adelante MUSAC), con la educadora Amparo Morono y los entonces internos del centro penitenciario de León: Miguel Ángel Díaz; Luz Marina Duque; José Luis Martín; Raquel Pastor; Mariano Pérez; Jennifer Quiñones; Hans Ramírez; Humberto Tovar y Rudy Velázquez.

Como define la misma Villaplana “Diario de sueños intermitentes en el contexto educativo de la relación entre dos instituciones públicas: el museo y la penitenciaria en la ciudad de León, es a su vez una pregunta abierta sobre las posibilidades de transformar con el arte el adentro y el afuera. En consecuencia, también es una interrogación sobre quién piensa estas

posibilidades, bajo qué condiciones se piensan, y desde dónde se piensan”⁷.

Villaplana ofrece a los integrantes un sistema que sirve para revisar las nociones de relato y biografía personal que denomina “mediabiografía”, y que ella misma define como:

Una metodología interdisciplinar que desarrollo desde 2007 y se expande en la experimentación con relatos que comportan palabra e imagen y donde intervienen distintas colectividades y redes de personas. Un sistema de laboratorio o taller nómada se propone a quienes colaboran en él formas de experimentar relatos y crear narrativas a partir de archivos personales digitales. La “mediabiografía” trabaja con relatos donde una red de personas los deconstruyen, crean y experimentan narrativas a partir de sus archivos biográficos. La “mediabiografía” como concepto experimental en la práctica se interroga sobre la “tecnología de la memoria” como depósito y ampliación de las imágenes y su narración.⁸

Una metodología que propone a quién la utiliza indagar en su propia subjetividad, cuestionarla, tratar de transformarla a partir de un proceso reflexivo en grupo sobre los propios materiales autobiográficos, fotos familiares, fotos íntimas, documentos personales relevantes y los de los demás miembros del grupo en el taller.

Durante un año Villaplana junto con todos los integrantes del proyecto realizaron una serie de actividades:

- Los talleres de “mediabiografía” en el MUSAC.
- Emisiones en la radio universitaria de León.
- Una programación de sesiones de cine en el Centro de Inserción Social penitenciario.
- Excursiones con los internos fuera de la cárcel (a la ciudad de León, a la nieve en la montaña durante el invierno).
- Comentarios de textos y documentos, por ejemplo el texto de Foucault

⁷ Villaplana, 2010: No publicado. He tenido acceso al texto gracias a la autora.

⁸ Ibid Villaplana, 2010.

en el que afirma “Ninguno de nosotros puede estar seguro de no ir a la cárcel”⁹.

- Diálogos y conversaciones.
- Sesiones de fotos realizadas por los internos como ejercicio de auto-representación de sus celdas.
- Escritura de textos y cartas.
- Y finalmente el diseño y producción de un libro que documenta toda la experiencia¹⁰.

Una experiencia que se mantiene muy atenta al cuidado de los afectos entre todos los participantes y a los actos de escucha; que incide en los “lugares no físicos de aprendizaje a partir de redes interpersonales e interinstitucionales”. También trata de poner en evidencia otras maneras de narrar, así como las complejidades de hacerlo desde determinados lugares y contextos, asumiendo siempre sus dificultades, problemáticas, y sobre todo sus espacios de posibilidad “con la responsabilidad de querer aprovecharlos desde el deseo de transformar los espacios de arte y los contextos carcelarios”.

4.5. OBSERVATORIO DE FRAGILIDAD EMOCIONAL (2011)

Desde el 2011 lo concebí con Loreto Alonso y Eduardo Galvagni, mis

⁹ Se trata de un texto que pertenece a las declaraciones de Michael Foucault en la conferencia de prensa del 8 de febrero de 1971, con motivo del fin de la segunda huelga de hambre de presos políticos en Francia. Este texto fue firmado como el manifiesto inaugural del Grupo de Información sobre las Prisiones por Jean-Marie Domenach, Michael Foucault, y Pierre Vidal-Naquet. El Grupo de Información sobre las Prisiones estuvo dirigido por Michael Foucault. El manifiesto apareció las semanas siguientes a las diferentes ediciones que se hicieron, en la *Revue Esprit* 401 (marzo 1971) 530-32; reeditado en *Dits et écrits*, t.II, n°86.

¹⁰ Villaplana cuenta con el PDF del libro que llegó diseñar Susi Bilbao, pero no ha llegado a publicarse por razones de carácter presupuestario que el MUSAC no pudo asumir.

compañeros de C.A.S.I.T.A., a modo de proyecto en proceso¹¹. El *Observatorio* en su primera formalización se presentó dentro del proyecto *No es Crisis es Crónico*; que además de en la sala de exposiciones de la facultad de Bellas Artes UCM, se escenificó en diversos espacios de la misma. La exposición presentó materiales desarrollados por otros proyectos del colectivo (*Ganarse la vida-El Ente Transparente, Caja Negra*) además del *Observatorio*. En paralelo se celebraron *Todos los Cuerpos Afectados* (una serie de tres mesas redondas en el Aula de Anatomía), y un taller dirigido a estudiantes de la facultad.

El *Observatorio* es un espacio diseñado para activar la escritura de narraciones sobre la generalizada precariedad existencial contemporánea y emocional, entendiendo esta precariedad como resultado de la convivencia y el cruce de fenómenos ampliamente citados: la precariedad laboral, la regulación de los afectos y cuidados por los nuevos capitalismos, la virtualidad emocional de Internet y la imparable renovación tecnológica que han rediseñado nuestros modos de vida.

El *Observatorio*, en su primera materialización en Madrid, contenía en su espacio *Crónicas y Ficciones*. *Crónicas* es un vídeo en el que nos apropiamos de algunas imágenes de las novelas gráficas de los 60 y 70, con el fin de introducir en ellas narraciones sobre las emociones de algunas situaciones en la actualidad. Imágenes del pasado con textos sobre el presente.

Ficciones es una instalación de vídeo que nos muestra algunas imágenes en video de momentos actuales. Se debe ver escuchando diferentes piezas de audio al azar, grabadas a partir de algunos fragmentos de la

¹¹ Ver fanzine producido sobre el proyecto *No es crisis es crónico*, en el que se enmarca el primer desarrollo del Observatorio de Fragilidad Emocional, por el Vicedecanato de Extensión Universitaria de la Facultad de Bellas de la UCM de Madrid y C.A.S.I.T.A. : <http://bellasartes.ucm.es/data/cont/media/www/pag-10355/Ext.11-noescrisis.pdf> [texto] (Consultado el 28 de julio de 2013).

literatura de ciencia ficción sobre un futuro próximo. Estos fragmentos no tienen un punto de vista utópico, más bien son reflejos o declaraciones acerca de posibles cambios en nuestro estilo de vida en un futuro cercano. Hay textos de Houellebecq, Úrsula K. Le Guin, Stanislaw Lem, Philip K. Dick, Murakami, etc... Imágenes del presente con textos sobre el futuro, con el fin de hablar de lo que se podría construir socialmente.

Asimismo, y esta es la parte que garantiza nuevos desarrollos del proyecto a futuro, el *Observatorio* propone al público participar libremente:

- Rellenado algunos desplegados, fanzines con una estructura de fotonovela vacíos, con textos e imágenes propios. De manera que se generen espacios de experimentación sobre las narrativas de las emociones actuales relacionadas con los conceptos de fragilidad y precariedad, gracias al uso de la escritura y el dibujo.

- También se está pensando organizar otro tipo de acciones más elaboradas con grupos de personas implicados, como la que actualmente se está gestando en Bogotá, Colombia: Nos proponemos generar una nueva Crónica, mediante la participación de agentes locales del ámbito de las artes (artistas, actores, comisarios, críticos, etc...). Queremos activar un espacio de trabajo colaborativo grabando una serie de escenas basadas en las telenovelas televisivas, un medio de construcción de subjetividad muy característico de Latinoamérica; introduciendo un discurso crítico a través de la elaboración de nuevos guiones de diálogos. La puesta en escena estará basada en experiencias de los agentes locales. Se pretende construir imágenes que provoquen empoderamiento, que actúen en un campo de los significantes sobre la construcción de subjetividad en una nueva dirección. Al final del

proceso habremos producido una nueva serie, que pasará a formar parte de todos los materiales del *Observatorio de Fragilidad Emocional*.

4.6. *THE BODY IN CRISIS* (2011-2013).

Es una investigación que la artista holandesa Falke Pisano viene desarrollando en proceso permanente desde 2011. Se trata de una investigación en torno al cuerpo humano en momentos históricos de crisis. Se centra en seis momentos: Pérgamo 199; Amsterdam 1571; París 1793; Mons 1915; París 1974 y Houston 1984. Hasta el momento la artista ha presentado distintos trabajos artísticos como resultado de la investigación, pero me gustaría hacer referencia especialmente a la materialización del proyecto de manera expositiva en *The Showroom* en Londres en 2013, a las tres piezas fundamentales, por las relaciones que establecen entre sí y por encarnar de manera muy concreta el espíritu de toda la investigación de Pisano:

- El video presentado en dos monitores *Disordered Bodies Fractured* (Private M., Patient A. & Traveller H.) (2012). Situado en el año 1915, está basado en tres fuentes de texto que tienen su origen en tres condiciones diferentes de desintegración mental y física: el trauma, la enfermedad mental y el consumo de sustancias. Incluye un informe del *Major* Andrew F. Hurt sobre el paciente *Private* P. Meek, un sargento británico que sufre *Shells shock* (una combinación de ataques de pánico y estados catatónicos que le impiden hablar, caminar... Como consecuencia del trauma de los bombardeos y su participación en la primera guerra mundial); una selección de textos de Antonin

Artaud; y del pintor y escritor Henri Michaux bajo los efectos de la sustancia alucinógena mescalina.

- *Structure For Repetition (not Representation)* (2011-2013), que existe como signo gráfico a la vez que instalación escultórica. Pisano ha producido una serie de tres estructuras al respecto, y suponen la capa más abstracta de toda la investigación en relación a las nociones de distancia, repetición y representación. En la exposición en *The Showroom*, se presentó la segunda estructura de la serie, que consiste en una cadena de paneles, conectados por la parte superior con una estructura triangular de madera de la que se suspende una serie de cortinas negras semi-abiertas, que contribuyen a oscurecer los paneles. La cadena de paneles sigue la forma de una espiral. Cada panel del espacio está diseñado para albergar una imagen, sin embargo las imágenes, en realidad dibujos sobre cinco pizarras, se han desplazado a las paredes que rodean toda la estructura en la sala de exposiciones. La estructura como Pisano describe funciona con la repetición, no con la representación, y más precisamente con la no-representación. Ver figuras N° 168-172.

- *The Body in Crisis (Notes on Distance, Repetition and Representation)* (2011), presentada como video proyección de 18' 38'', en la que como es habitual en otros videos o performances, la voz en off de la artista nos proporciona una narración que va acompañando una secuencia de imágenes y diagramas. En esta narración el lenguaje es un elemento privilegiado. También aparecen a lo largo del video esquemas con la palabras Distancia, Repetición, Representación. Supone una introducción a todo el proyecto de investigación mencionado al completo. La obra se nos presenta como una análisis en torno a las problemáticas de la representación haciendo alusión a la crisis política,

crisis que se materializa en el cuerpo, y que también se da en el arte, en este sentido Pisano en los inicios del video hace referencia a la figura de Lygia Clark:

(...) La artista Lygia Clark optó por dejar los patrones de producción que había llevado muy lejos hasta entonces, y se dedicó a desarrollar performance colectivas respaldadas por métodos experimentales de psicoterapia basados en la experiencia sensorial y en situaciones estáticas para ser vividas como un proceso social. Para Clark la crisis de representación del arte mezclada con la crisis política del cuerpo significaba una oportunidad para buscar un momento diferente de auto-conciencia. La decadencia de la sociedad industrial, así como la decodificación paralela de los modos de producción y las funciones descritas del cuerpo, plantean a Clark la oportunidad de desarrollar tecnologías de reestructuración del yo, a través de la experiencia estática. Las experiencias de la alienación en el trabajo de Lygia Clark pueden ser vistas como un éxtasis energético y por tanto, como un impulso favorable para reescribir la disposición ideológica del yo y del cuerpo.

Pisano pone el foco sobre el último periodo productivo de Lygia Clark, que va de finales de los 60 hasta su muerte en 1988, nos sitúa en la necesidad de problematizar que puede el arte en la relación de afectación directa o indirecta de lo real. Si bien Clark operó en un territorio real, más allá de los contextos artísticos, la obra de Pisano reflexiona en profundidad al menos sobre ello, en lo que respecta a los contextos propiamente artísticos. De hecho la voz en off tras describirnos materialmente la estructura de *Structure For Repetition (not Representation)* también nos apunta el sentido de la misma:

El tiempo se basa en el movimiento aquí, se ha convertido en una calidad especial que sólo se activa cuando uno camina pasando alrededor de cada panel desde el centro de la espiral. En cada uno de los paneles el espacio está designado como posibilidad de presentación. Estos espacios sin

embargo, los deja vacíos. Cerca de la escultura, pero en otro lugar, en este mismo espacio se muestra una imagen tras otra (se refiere a los dibujos sobre pizarras citados en el punto anterior). En contraste con la estructura encontrada de la escultura, la imagen principal de la representación es el cuerpo humano, lo mismo que la escultura propone que las imágenes son parcialmente oscuras, pero está claro que fueron apropiadas. Ambas imágenes tienen una función original relacionada con un contexto, conectando un cuerpo con otro, están en una posición más precaria ahora, como representación histórica de los acontecimientos que han tenido lugar en algún otro lugar y en otro tiempo.

Siguiendo los análisis del trabajo de la artista de André Rottmann, Pisano no es seguidora de un conceptualismo artístico o una lingüística de carácter ortodoxo, porque en su práctica, sus obras de arte no solo dependen de la percepción sino también de la evaluación por parte del espectador que activa un proceso de comunicación e intercambio¹². La práctica de Pisano no está tanto determinada por el intento de crítico de revisar la historia de la modernidad y de reevaluar sus promesas y principios, sino que más bien en ellas la modernidad es un punto de partida para reflexionar a fondo sobre el estado actual del arte. En este sentido obras anteriores como *A Sculpture turning into a Conversation from* (2006); o *Chillida (Forms & Feelings)* (2006); *The point of view for my work (non-understanding within understanding)* (2008); o *Figures of Speech* (2008-2009) ponen en entre dicho de manera clara la posible autosuficiencia de la contemplación de estos objetos artísticos propios de la modernidad de las vanguardias (¡si alguna vez está existió!), pero fundamentalmente en estas obras el concepto de transformación opera en un doble sentido: una transformación de los objetos por su cuestionamiento

¹² Ver: Rottmann, André. "Object lessons: Falke Pisano's diagrams of aesthetic experience." en *Extra City Kunsthall* 3 (2011) <http://www.extracity.org/img/project_texts/EXT_Pisano_EN_web.pdf> [texto] (Consultado el 3 de septiembre de 2013).

lingüístico desde la narración de la conferencia performance o guión del video, pero también de un cuestionamiento permanente de estas situaciones que forman parte de la obra, es decir de la misma obra de arte de Pisano. Por tanto los contextos y modos de percepción sobre la identidad de cualquier obra de arte acaban afectando fundamentalmente a su propia práctica y sus diversos registros. Para Rottman el modo de funcionamiento de Pisano se puede describir como “un sistema autopoietico que se implementa y conduce por un metodológica auto-reflexión reflejando los precursores históricos en una práctica contemporánea conceptualmente dispuesta”¹³. Sus obras por lo tanto no siguen una lógica tradicional del progreso artístico, ni de rupturas formales o en cuanto al contenido. Más bien, “sus obras se establecen en movimiento y al mismo tiempo forman una parte intrínseca de un proceso de investigación en el que nunca se puede llegar a una conclusión definitiva... Nociones como transmutación, permutación y traducción generan un esquema de trazado de consecutivas evoluciones, transposiciones o re-articulaciones”.

4.7. APRENDER FÍSICA (2012)

Se trata de un proyecto realizado por mí y cuenta con tres partes:

- Un video ensayo titulado *Aprender Física* (13'35''), que plantea la importancia de reinterpretar la historia, y leer el presente y su posible transformación como un ejercicio de cuestionamiento de lo experimentado y de la historia oficial¹⁴. Aborda la problemática de la visión a la hora de acordar los límites de los territorios y de su organización, los límites entre lo variable y lo

¹³ Ibid 7.

¹⁴ Ver *Aprender Física* (2012) en: <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar). Del Pozo, Diego. *Aprender física*. Huesca: Diputación de Huesca, 2012.

invariable en la imaginación y construcción de futuros. En el video ensayo se hace una conexión entre la actual crisis económica contemporánea, las revoluciones científicas y las experiencias colectivistas de Huesca y Jaén en la época de la guerra civil española. De hecho estas tres situaciones estructuran la narración.

La primera parte del video visualmente se ha construido con imágenes que ponen en evidencia diferencias perceptivas sobre los mismos fenómenos, por ejemplo las diferencias al percibir un mapa entre un cartógrafo y sus estudiantes, y cómo el acceso a su lenguaje implica la conciencia de conocimiento del código del mismo, también cómo experimentar a través de cierta conciencia física lo real, así lo plasma la imagen de una mano que palpa un mapa en relieve mientras la voz en off del narrador dice: “Al mirar el contorno de un mapa, el estudiante ve líneas sobre un papel, mientras que el cartógrafo ve la representación de un terreno.” Ver figuras Nº 173-176. De hecho en esta parte se ofrece una versión de un fragmento del libro *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn de 1962¹⁵. Sirve para introducir la base conceptual que organizará toda la narración. Kuhn nos habla de cómo un científico para cambiar un paradigma no solo debe descubrir datos sobre una nueva situación, sino que además ha de ser consciente de la importancia del cuestionamiento del propio paradigma para dar paso a uno nuevo, precisamente en el video utilizo su ejemplo copernicano:

Desde ese momento al mirar la Luna, el convertido a la teoría de Copérnico no decía:

“Antes veía un planeta, pero ahora veo un satélite”. Esta frase implicaría

¹⁵ Ver: Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

admitir que el sistema de Tolomeo hubiera sido correcto alguna vez. En cambio, alguien que se hubiera convertido a la nueva astronomía si diría: “Antes creía que la Luna era un planeta, o la veía como tal, pero estaba equivocado”... Por el mismo motivo, los seguidores de Copérnico que negaron al Sol su estatus tradicional de “planeta”, no estaban meramente aprendiendo el significado del término “planeta” o lo qué era el Sol, sino que en lugar de ello, estaban cambiando el significado de “planeta” para poder continuar haciendo distinciones útiles en un mundo en el que todos los cuerpos celestes, no sólo el Sol, estaban siendo vistos de manera diferente a como se veían antes. Determinados aspectos de la realidad parece que no existen mientras no sean percibidos, pero esta percepción depende de la elección de cómo y qué observar. Sin embargo tanto los seguidores de Tolomeo como los seguidores de Copérnico y Galileo pareciera que hubieran visto cosas muy diferentes.

La primera parte del video concluye con la imagen en negro total y el narrador nos lanza las siguientes preguntas:

¿Vieron realmente esos hombres cosas diferentes al mirar los mismos objetos?

¿Podemos decir que realizaban sus investigaciones en mundos diferentes?

La segunda parte conecta las revoluciones científicas con las revoluciones sociales, y nos proporciona la misma lógica para los cambios sociales, para ello se utilizan como ejemplo los procesos colectivistas agrarios de la década de los 30 en España en plena guerra civil. Ver figura N° 177:

Como el científico, así como el estudiante que se ha convertido en habitante del mundo de los científicos y ve lo que los científicos ven, en aquellos tiempos de revolución o de crisis, los hombres y mujeres de estas comunidades entendieron que la percepción que tenían de su mundo debía ser reeducada, que debían aprender a mirar una forma nueva. Esta

forma nueva pasaba por observar desde otras perspectivas los límites que determinaban como se organizaba y regulaba la vida de las personas en sus comunidades: los límites entre las propiedades privadas o las propiedades colectivas, entre tradición y ruptura, en definitiva los límites entre lo mutable y lo inmutable.

Por el mismo motivo que los seguidores de Copérnico no estaban meramente aprendiendo el significado del término 'planeta' o lo qué era el Sol, sino que en lugar de ello, estaban mirando el Sol de manera diferente a como lo veían antes, los hombres y mujeres de estas comunidades estaban aprendiendo juntos a ver una forma nueva en los límites entre los objetos, los espacios, los tiempos, las personas y los cuerpos. Una experiencia física corta, pero muy intensa y transformadora.

La segunda parte del video concluye con la imagen en negro total y el narrador nos lanza las siguientes preguntas:

¿Vieron realmente estos hombres y mujeres cosas diferentes al mirar los mismos objetos y espacios que en épocas anteriores? ¿Podemos decir que estos hombres y mujeres estaban experimentando un mundo diferente?

Finalmente la tercera parte del video conecta una superstición sobre el barómetro de la bolsa de Madrid con la actual crisis del capitalismo financiero:

Curiosamente el barómetro de la bolsa de Madrid desde que se estropeó en una ocasión siempre marca variable, nunca fue reparado, pues según los expertos financieros, variable es la situación ideal en la que deberían estar siempre los mercados, las finanzas... la economía en última instancia. Sin embargo analizando esta superstición desde la situación real, puesto que la posición de la aguja del barómetro nunca se mueve, podríamos interpretar que la posición de los mercados, las finanzas... la economía en última instancia es inamovible; o que las élites financieras desean que sea inamovible. Esta es una película sobre los límites entre lo variable y lo invariable [...] Para hacer esta película solo se nos permitió

rodar el edificio de la bolsa por dentro, pero no se nos permitió entrevistar a las personas que habitualmente trabajan dentro. Como tantos otros lugares es una zona de excepción.

Existen otras zonas de excepción. Todos los estudiantes antes o después estudian las revoluciones científicas de Copérnico y Galileo, sin embargo en las escuelas no se enseña como observar, ver e interpretar los gráficos de la bolsa, o qué diferencias hay entre la volatilidad química o la volatilidad financiera.

La educación en economía es otra zona de excepción.

La tercera parte del video concluye con la imagen en negro total y el narrador nos lanza las siguientes preguntas y reflexiones:

¿Ven realmente los ciudadanos y las élites financieras cosas diferentes al mirar las mismas crisis?

¿Podemos decir que los ciudadanos y las élites financieras viven en mundos diferentes?

No, si pensamos en la contradicción del barómetro de la bolsa de Madrid, donde se trata de generar especulaciones simbólicas esperanzadoras que ocultan realidades que podríamos ver con cierta nitidez.

Determinados aspectos de la realidad parece que no existen mientras no sean percibidos, pero esta percepción depende de la elección de cómo observar los límites entre lo variable y lo invariable.

- El video ensayo se acompaña con una instalación formada por unas mesas de documentos y diaporamas de las colectividades de Huesca y Jaén de la década de los años treinta en España. Los documentos son fundamentalmente actas de los acuerdos de las asambleas soberanas de las colectividades de distintos pueblos que emprendieron los procesos de colectivización de la tierra y una nueva organización social. La compilación de estos documentos es fruto de un proceso de investigación y búsqueda por archivos municipales y regionales de Huesca y Jaén, el IISG de Ámsterdam

(*Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis*) o Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca entre otros. Esta *Colección I de documentos de colectividades de Huesca y Jaén para Aprender Física* la forman 30 impresiones de 35'55 x 26 cm y 4 impresiones de 26 x 15 cm que se distribuyen sobre tres mesas, flanqueadas por nueve bancos. *Mirando los límites I* y *Mirando los límites II*, son los títulos de los dos diaporamas, cada uno con 80 diapositivas que se proyectan desde dos de las mesas con sendos proyectores de diapositivas. El primero establece una combinación de fragmentos de las pocas fotografías reales que se conservan de miembros de las colectividades de Huesca, junto con imágenes áreas de las parcelas y tierras de los pueblos colectivizados. Ver figuras Nº 178-185. Se establece un ejercicio de abstracción visual y formal entre fragmentos de cuerpos y tierras.

El segundo diaporama establece una combinación de imágenes de los nuevos billetes o vales, alternativos al dinero oficial inventados por las colectividades, junto con imágenes de sus libros de cuentas, listados de ingresos y gastos, así como los listados de bienes expropiados a sus miembros después de 1940. También proporciona un ejercicio de abstracción visual sobre los grafismos y signos en torno al dinero, las cifras y bienes que lo rodean.

Al mismo tiempo las mesas y sus bancos, y la distribución de documentos están pensados para que varias persona a la vez puedan leer y comentar los documentos de manera conjunta. Siguiendo la lógica de las distribución espacial de *Cuatro amantes / Cuatro inversiones*, pero en esta ocasión el posible contacto está consciente e implícitamente motivado dentro de la estructura de la instalación, por tanto el ejercicio reflexivo ya no es a solas, o al menos no debe ser en solitario.

- Finalmente la tercera parte que completa el proyecto son los *Ejercicios para Aprender Física* que suponen la activación de las temáticas de *Aprender Física*¹⁶ en el momento presente. Se trata de visibilizar a colectivos, iniciativas y proyectos en torno a nuevas economías o nuevos usos productivos del espacio: trueque, experimentación con el intercambio, bancos de tiempo, nuevos sistemas financieros, de organización del trabajo, de la producción, nuevos sistemas de organización territorial y social... Y que además tratan de generar pensamiento y reflexión mediante reuniones, citas periódicas y una organización pública instituyente.

Hasta la fecha se han desarrollado cuatro piezas audiovisuales (con *Comunitats*, Colectivo Rémora de Valladolid, Rompe el Círculo de Móstoles y Coop57 de Madrid), que siempre se articulan en torno a una pregunta que propongo a los colectivos a la cual responden mediante un ejercicio audiovisual que producimos juntos¹⁷.

Ejercicios para Aprender física se configura por tanto como una plataforma y archivo de producción de trabajos audiovisuales en colaboración con distintos colectivos o entidades que lo deseen.

4.8. *THE FALL OF A HAIR* (2012).

Se trata de un proyecto del artista libanés Rabih Mroué que se presentó por primera vez en la Documenta 13 de Kassel de 2012, funciona a modo de

¹⁶ Ver *Ejercicios para aprender física nº 1* (2012) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar). *Ejercicios para aprender física nº 2* (2012) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar). *Ejercicios para aprender física nº 3* (2012) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

¹⁷ Ver web de los colectivos: *Comunitats* <<http://www.comunitats.org/es/>> [web] , Espacios difusos <<http://espaciosdifusos.wordpress.com/>> [web], Coop57 <<http://www.coop57.coop/madrid/index.php>> [web], Cajón local <<http://www.cajonlocal.blogspot.com.es/>> [web] (Consultados el 31 de agosto de 2013).

instalación con 5 partes diferenciadas:

- Parte 1: *The Pixelated Revolution*.

Es el elemento fundamental que vertebra y apunta el sentido de todo el resto de los elementos de la instalación. Se constituye en una conferencia performance, y sigue los mecanismos de otros trabajos anteriores de Mroué, actor además de artista, que originariamente procede del mundo de las artes escénicas. Mroué también realiza esta conferencia performance independiente de la instalación, dentro de la instalación se presenta como una proyección del video que documenta la misma performance. Aparece en plano medio frente a la cámara, siguiendo un estricto guión paulatinamente nos va dando pistas de acceso a las otras partes que componen toda la instalación, algunas de ellas coinciden con algunos apartados que estructuran el guión de la performance. Como en anteriores trabajos con agradecido, calibrado e inteligente humor - teniendo en cuenta la crudeza y brutalidad de los temas que aborda - hace un despliegue elocuente, sagaz y brillante de las problemáticas que detecta en torno a la proliferación de una serie de videos que se difundieron desde el inicio de la guerra civil en Siria después de enero de 2011. Los videos realizados con baja tecnología de captación, habitualmente con teléfonos móviles, registran el momento en el que el francotirador dispara a la persona que graba, a veces incluso registran el rostro del francotirador, aunque no nítidamente. El documento audiovisual también nos proporciona el momento de abatimiento o caída del camarógrafo. Ver figuras N° 186-187.

- Parte 2: *Thicker than Water*.

Se trata de un mostrador dónde el público puede ver y utilizar una colección de *flip books*, realizados a partir de los fotogramas de los videos de los manifestantes sirios. Ver figura N° 190-193.

- Parte 3: *Blow up*.

Obviamente hace alusión a la película de Antonioni, se trata de una colección de imágenes de los rostros de los francotiradores, una serie de fotogramas que los captan en los distintos videos, tratadas digitalmente, ampliadas y presentadas lo más nítidamente posible. Ver figuras N°188-189.

- Parte 4: *"Eye" vs "Eye"*

Se presenta con un aparato analógico de reproducción de imágenes que permite al público ver algunos momentos de los videos de una manera ralentizada y repetida. Se trata de esos momentos aludidos por Mroué en la conferencia performance de lo que entiende por *Doble Grabación* o *Doble Disparo* en los que percibimos el momento de reconocimiento mutuo del francotirador y el manifestante. Ver figuras N° 194-197.

- Parte 5: *Image till Victory*

Se trata de un video muy simple, con una secuencia de muy pocos fotogramas que recrea de forma trascendente el abatimiento de un manifestante que graba con un móvil. Suponen unas falsas imágenes que ilustran lo que en la conferencia performance desmonta Mroué de forma crítica como imágenes claras antagónicas del éxtasis de una “Victoria histórica”. Ver figuras N° 198-200. Hacen alusión a la celebración del martirologio por parte de sectores fundamentalistas, lo que también ha explorado ampliamente Mroué en obras anteriores como en *Los habitantes de las imágenes* de 2009, o en otras como *I, The Undersigned* de 2007 o *Three Posters* de 2000.

4.9. POÉTIQUE(S) DE L'INACHÈVEMENT [POÉTICA(S) DE LO INACABADO] (2007-2013)

Es todo el trabajo compilado por Alejandra Riera en el dispositivo de exposición con el mismo título para el MNCARS de Madrid en el año 2013. Como todos los proyectos de Riera la lógica de producción y exhibición es atravesada por un cuestionamiento permanente de todos los elementos y procedimientos de producción, distribución y exhibición del arte. De hecho Riera así presenta los créditos de autoría del trabajo:

Iniciado por Alejandra Riera. Con: UEINZZ, Marine Boulay, taller Lucioles, Alexandre Chanoine, Miriam Martín, Dean Inkster, Eleni Tranouli, Sybil Coovi Handemagnon y Marine Lahaix, estudiantes de l'École nationale supérieure d'art de Bourges. Con el seguimiento de Lore Gablier y Tamara Díaz.

En este epígrafe aparecen todos los colaboradores del proyecto, y ella la autora seminal del mismo se presenta como iniciadora, no como autora, lo que ya nos adelanta una identidad en abierto constante para la noción autoría. Esta cuestión de cómo iniciar algo se vincula con la idea de lo inacabado que atraviesa todos los materiales de la instalación de la exposición. La propia Riera nos indica a este respecto:

“poética(s) de lo inacabado” sería un título posible para demorarse en algunas experiencias cuya densidad supera al cine, que sin embargo las acompaña. poética(s) de gestos a partir de los cuales llegar a “acabar con” lo que nos pesa. Lo que formatea o gobierna nuestras percepciones. Lo inacabado sería, en este sentido, lo contrario del muy extendido *work-in-progress*. En lugar de no detenerse nunca —como no se detiene el curso de un progreso despiadado—, dedicarse a hacer sitio a rechazos como el

rechazo a acabar solos, solas. A retomar desde el principio pudiendo querer decir hacer, dejar sitio a. Re-abrir en este impulso una labor ya iniciada por y con otros en ese ahí donde ella había llegado con su complejidad. Comenzar así por demorarse en el montaje muchas veces imaginado y abandonado de una película inacabada, que se ha perdido en los meandros de una experiencia real convertida en la experiencia de vivir con y entre, y en ese ahí muy preciso donde la intuición, el deseo advienen más allá de eso de lo que las imágenes, el pie de foto y sus textos y sus correveidiles pueden, de lejos, dar cuenta¹⁸.

Riera nos insiste en la diferencia de lo que ella convoca y presenta con la noción de *work in progress*, ampliamente incorporada en la producción y exhibición del arte contemporáneo en las últimas décadas, sin embargo quiere incidir en las situaciones realmente rizomáticas y complejas de los procesos de creación y producción de algo. Riera se posiciona en contra de ciertas cuestiones que no cesan, que por desgracia no se acaban, pero al mismo tiempo Riera necesita mantener la complejidad de la constancia de los procesos de relación y producción de la realidad. Frente a la habitual homogenización estética que sufren muchos proyectos por domesticarse con las estrategias estandarizadas del *work in progress*, al traducir expositivamente de manera reduccionista los procesos de investigación y experimentación en la creación de algo. Lo hace reconociendo la importancia del trabajo realizado por algunos otros previamente. Riera continua la tarea inacabada de otros y nos ofrece una estructura en abierto que nosotros como espectadores o con nuestras otras subjetividades podríamos continuar, y así sucesivamente... Hay entre otros, cuatro motores fundamentales de la compilación y producción de muchos de los materiales del dispositivo de exposición del proyecto, que parten

¹⁸ Ver: Folleto de la exposición *poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado]* <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/folleto_alejandra_riera.pdf> [texto] (Consultado 2 de Mayo de 2014).

y tienen que ver con distintas experiencias de Riera. A continuación cito estas cuatro motivaciones, y detrás de cada una de ellas apunto y comento el listado de materiales que formaban parte del dispositivo de la exposición bajo del epígrafe de *Materiales convocados*:

a) La fuerte influencia de la obra y el pensamiento de la cineasta Maya Deren en el trabajo de Riera.

Imágenes y leyendas a propósito de *Un anagrama de ideas* sobre el arte, la forma y el cine, fragmentos extraídos de *Enquête* sobre el/nuestro afuera, < 2009 - ... > , 3ª parte, inacabada.

Documentación que relata los intercambios con el *Anthology Film Archives* a propósito de los *rushes* (brutos) de la película inacabada de Maya Deren [marzo 2012 – diciembre 2012].

Conjunto de fotografías sin fechar y sin pie tomadas por Maya Deren en Haití y en California en 1942 (serie titulada *Fruit pickers*, con pies de foto) procedentes de *The Maya Deren Collection*, Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University. Notas de Eleni Tranouli.

Riera dibujó en el suelo del mismo espacio de exposición una versión en tiza del anagrama de Maya Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (Un anagrama de ideas sobre el arte, la forma y el cine) de 1946. La versión de Riera dibuja los elementos del anagrama entorno a una trampilla, un trampilla en el suelo, que se abre, se cava, se saca tierra del interior, así como los travesaños de metal de la trampilla que habían quedado enterrados, que nos

desvelan que gracias a esa trampilla desde el espacio de las bóvedas del MNCARS (donde se ha montado la instalación) se podría llegar a la antigua carbonera de este edificio.

También Riera incluye en la instalación reproducciones de imágenes tomadas por Deren en Haití y California, que a su vez nos conectan con el material rodado por Deren en Haití para la realización de una película sobre el ritual. Riera viajó a Nueva York tras el rastro de todo el material rodado que se conserva. Se sabe que Deren lo guardó y ordenó en unas latas de café forrando los *rushes* con cinta adhesiva roja, que también Riera simula objetualmente en su instalación. Ver figuras N° 201-202. El material está muy protegido, pero no restaurado, y detrás del mismo podemos leer las dificultades y cuestionamientos profundos que Deren se planteó con su proyecto de película, Riera nos indica: “lo que hay que restaurar, más allá de los *rushes* en sí, es esta dificultad de traducir, por medio de una película, la experiencia. Y esto sin hacer apología, sin fetichización...”¹⁹. De hecho hay un deseo, un reto complejo en Deren de profundizar en las experiencias de des-personalización aludiendo al ritual y la idea de película-ritual:

Un ritual está caracterizado por la des-personalización del individuo. En algunos casos, se distingue incluso por la utilización de máscaras y de prendas voluminosas, para que el intérprete sea prácticamente anónimo; y se distingue también por la participación de la comunidad... Como una entidad homogénea en la que los modelos interiores de relación entre los elementos crean, juntos, un movimiento más amplio del cuerpo como un todo. La intención de una des-personalización semejante no es la destrucción del individuo; al contrario, lo amplía más allá de la dimensión personal²⁰.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Riera, Alejandra. “Notes on Ritual and Ordeal” y “Maya Deren: Notes, Essays, Letters” en *Film Culture*

Riera reconoce en esta búsqueda una preocupación de la cineasta por ampliar la subjetividad individual en relación con lo comunitario y lo colectivo.

b) La experiencia que viene sosteniendo Alejandra Riera con pacientes y monitores de la clínica La Borde en los últimos años, además de las experiencias desarrolladas con Peter Pal Pelbart y la compañía de teatro de UEINZZ de São Paulo.

< ... - historia(s) del presente - ... > , película-documento, 1h 50 min, AR con UEINZZ [< 2009 - ... >]. Documentación de una experiencia de invención poética del común, en la que poco importa el estado o la función de los protagonistas; la película documenta las relaciones, los acuerdos-desacuerdos, el adentro y el afuera de ese común, y propone una lectura y puesta en práctica de Un anagrama de ideas sobre el arte, la forma y el cine de Maya Deren. Ver figuras N° 203-204.

Fragmentos de una película muda parlante, inacabada. Extractos del trabajo de documentación de la experiencia llevada a cabo con el taller Lucioles, iniciado con Joris De Bisschop en 2010, con los residentes y monitores de la clínica de La Borde, Joris De Bisschop, Clara Novaes, Patrice Eymann, Leila Lemaire, Bruno De Coninck, y con Jean Oury.

Uno de los elementos más destacado de todo el dispositivo expositivo es la película < ... - *historia(s) del presente* - ... > realizado junto a la compañía de teatro de UEINZZ de São Paulo de la que también es parte el filósofo Peter Pal

Pelbart. Precisamente para Riera es una puesta en práctica del anagrama de Maya Deren. UEINZZ consta de pacientes y usuarios de los servicios de salud mental, terapeutas, actores profesionales, etc... Fundada en 1997 en el hospital de día "A Casa" de São Paulo, en 2002 acabó separándose por completo del ámbito hospitalario y ha consolidado su propia autonomía. Hasta la fecha ha realizado más de 100 actuaciones, tanto en São Paulo como en el extranjero.

La compañía piensa conscientemente en como la auto-organización, la cooperación y el autoaprendizaje son componentes esenciales de los mecanismos de valorización del capitalismo cognitivo, pero al mismo tiempo desde la condición del precariado de sus participantes activa otra idea de cooperación distinta a la que propone el capitalismo cognitivo partiendo de la depresión, el pánico y el malestar para transformarlos. La compañía gracias al pensamiento de Deleuze y Guattari se plantea cuestiones tales como: "¿Cómo comunicarse con el exceso de comunicación que padecemos? ¿Cómo conectar con los demás cuando el pathos de la distancia, el cinismo y el oportunismo se han convertido en parte esencial de nuestra supervivencia? ¿Qué puede el trabajo de arte con lo que no se puede decir, y tal vez crear espacios compasivos de conexión y copoiesis?"²¹.

La propia compañía sobre la colaboración con Riera nos dice: "no se trata de teatro filmado, ni de un documental sobre un grupo, sino más bien, una intervención de lo cotidiano, creada a partir de la experiencia del grupo en la producción de un evento (o no-evento) en el espacio público, en las calles y los

²¹ Ver: Experiments of organization <<http://www.mollecular.org/experiments-of-organization/#more>> [texto] (Consultado el 5 de Mayo de 2014).

lugares donde ella y el grupo vagarán con el fin de capturar las imágenes...”²².

Riera también incluye la película *Fragmentos de una película muda parlante, inacabada* que recoge su experiencia constante en los últimos años trabajando y colaborando con pacientes y monitores en la clínica La Borde. Riera está muy influenciada por Jean Oury y Francesc Tosquelles, psiquiatras vinculados a la “psicoterapia instauracional” (habitualmente conocida como “psicoterapia institucional”), movimiento que influyó poderosamente en la pedagogía y la psiquiatría de la segunda mitad del siglo XX²³.

c) La importancia de la memoria que hay detrás los espacios allá donde trabaje Alejandra Riera y la necesidad de intervenirlos desvelando sus contradicciones, inmovilidades e invisibilidades .

Documentación filmada de la abertura de un agujero y de la apertura de una trampilla que permiten la entrada de la luz natural en los sótanos del edificio Sabatini, el viernes 5 de julio de 2013.

Reutilización de *Contra el cine* [Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparado, 1964, Col. «Biblioteca de Alejandría» dirigida por Asger Jorn],

²² Ver: Finnegans UEINZZ <<http://www.mollecular.org/wp-content/uploads/2009/10/Guattari.Finnegans-UEinzz-ENG.pdf>> [texto] 80-134.

²³ La clínica fue fundada por Jean Oury, un psiquiatra que ganó una valiosa experiencia en la terapia experimental en el famoso hospital psiquiátrico de Saint- Alban. También fue influenciado por terapeutas innovadores como Paul Balvet, Lucien Bonnafé, el filósofo Georges Canguilhem y el poeta Paul Éluard. La práctica psiquiátrica de la clínica La Borde estaría siempre buscando en el análisis las relaciones entre los pacientes y los psicoterapeutas. Y se parte de las ideas de Hermann Simon por las que además de cuidar a cada paciente, es necesario recuperar la iniciativa y la responsabilidad de los propios pacientes mediante el desarrollo de situaciones en las que puedan trabajar y expresar su creatividad. Con psicoterapeutas como Francesc Tosquelles, Paul Bavet, André Chaurand y Lucien Bonnafé la clínica también tomó la delantera en el desarrollo de una nueva práctica de la psiquiatría, en la que el cuidado, la investigación y la formación están integradas mediante experiencias colectivas. Desde mediados de los años 50 Félix Guattari también trabajó en La Borde, revolucionando la práctica y la organización de la psiquiatría junto con Oury, a partir de un gran cuerpo de trabajo teórico sobre la práctica y la teoría del sistema del esquizo-análisis, puesto en vigencia en La Borde, y popularizado junto a Gilles Deleuze desde 1972 mediante el importante texto del *Anti- Edipo*. Ver: Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El anti-edipo*. Barcelona: Editorial Paidós, 1985.

edición publicada el mismo año que la original. Tapa reflectante del ejemplar que capta la luz natural proveniente de la entrada de empleados y la redirige hacia los sótanos.

Tal y como nos dice Riera: “es imposible dar la espalda a lo invisible”²⁴. Y en coherencia con esta intención de tratar de poner en evidencia incluso lo que no podemos ver, la artista interviene en el propio edificio del MNCARS haciendo un agujero con la apertura de una trampilla que conecta la sala de las bóvedas donde la artista monta la exposición con los pasillos de entrada de los trabajadores del museo donde habitualmente hay un puesto de vigilancia y control. Gracias a una tapa reflectante consigue dirigir más luz desde el agujero realizado en la planta superior al espacio de las bóvedas donde se ha montado la instalación. En esta tapa también la artista coloca un ejemplar del libro *Contra el cine*, haciendo una cita meta-artística y meta-cinematográfica para incidir en otras posibilidades estéticas no muy desarrolladas por el cine. Este libro es una importante referencia crítica que nos desvela los procesos de homogenización de la industria audiovisual en los últimos 60 años, e incide en las consecuencias de la sociedad del espectáculo (asunto que también era una preocupación para la cineasta Maya Deren). Ver figuras N° 205-206.

Al mismo tiempo Riera no deja de lado las capas de memoria que esconden la historia y el pasado del edificio del museo, aportando también a la instalación impresiones de escaneados de documentos que acreditan como la sala de las bóvedas fue “un pabellón de observación de dementes, un departamento para mujeres dementes”, o documentos que aluden también a cuando durante los tiempos de la Guerra Civil española el hospital se convirtió

²⁴ Ibid Riera, 2013.

en la Clínica Militar Nº 4. De esta manera las experiencias con los pacientes de La Borde y de la compañía de teatro UEINZZ se conectan con otros pacientes mentales que habitaron el mismo espacio de la exposición cuando era un hospital.

Es imprescindible para la comprensión y desarrollo del trabajo artístico y vital de Riera entender que es un trabajo fuertemente comprometido con el contexto y las personas vinculadas al mismo durante periodos de tiempo muy largos. De hecho es una metodología que reproduce en todas sus producciones y las experiencias de vida en las que decide involucrase. Por ejemplo para *vues partielles*, vistas parciales. *Enquête sur le/notre dehors (valence-le-haut) < 2007 - ... > à la date du 15 juillet 2012*. Alejandra Riera durante un largo periodo de casi seis años estuvo en contacto con personas y grupos de una ciudad periférica de Paris, Valance, con numerosa inmigración y que ejemplifica muy bien ciertas políticas neoliberales de abandono social de algunas zonas suburbanas de Paris. En la exposición del mismo título, presentada en el MUSAC de León en 2012, Riera ahonda en la complejidad de trasladar y traducir una experiencia tan larga, de un proceso de trabajo colectivo, y de un contexto específico a una presentación pública dentro de un espacio expositivo en otro contexto.

d) La experiencia de la enseñanza y el aprendizaje del arte con los alumnos y alumnas de Riera como profesora de la *Ecole nationale supérieure d'arts* (ENSA) de Bourges.

Película que retoma extractos escogidos de grabaciones realizadas por Marine Lahaix de sus experiencias con su yegua, parte de una

investigación iniciada en el 2008 sobre el adiestramiento y la posibilidad de valerse sin él.

A la luz de las fotografías de la colección del príncipe Roland Bonaparte (de la antigua colección del *Musée de l'Homme*, fototeca; nueva colección del *Musée du Quai Branly*, iconoteca), conjunto de 7 fotografías de los archivos coloniales de 1883, 1888, 1893, reproducciones retocadas por Sybil Coovi Handemagnon.

Cámara-muela-río-piedra. Herramienta hecha de agua y del choque entre una piedra de amolar y una piedra de río, imaginada y realizada por Alexandre Chanoine.

En la instalación también Riera incorpora alguna piezas artísticas de sus estudiantes, hay una intención de compartir y de extender otras experiencias comunitarias, del contexto educativo del que ella también participa, además de las experiencias con pacientes mentales ya citadas.

Las fotos coloniales retocadas por Sybil Coovi Handemagno, donde la artista ha borrado todo rastro humano de sujeto colonizado. Vemos el borrón fantasmagórico del cuerpo o cuerpos que se habían fotografiado, su ausencia de la imagen, y los restos del paisaje o espacio que quedaban fuera de la silueta humana. Los cuerpos de los sujetos representados en estas imágenes han sido cosificados por una imagen también colonizadora. Se trata de un gesto contundente que también podemos conectar con las intenciones de Deren en Haití.

La *Cámara-muela-río-piedra* de *Alexandre Chanoine* a su vez ha sido colocada justo debajo del rayo de luz que genera el agujero hecho por Riera en el edificio. Todo el tiempo los elementos y el público que deambula por el espacio transitan entre la penumbra, la visibilidad, la invisibilidad y la necesidad de desenterrar los vestigios del pasado del edificio en diálogo con el pasado de otros contextos y experiencias.

CAPÍTULO 5

DISPOSITIVOS ARTÍSTICOS DE AFECTACIÓN

La disponibilidad de la comodidad para algunos cuerpos puede depender del trabajo de otros, y del peso de su ocultación. El confort puede funcionar como una forma de “fetichismo de la emoción”: algunos cuerpos pueden “tener” comodidad, sólo como un efecto del trabajo de los demás, donde el trabajo en sí está oculto a la vista¹.

Tocar, no dominar².

Para una explicación más detallada de las características comunes de estos Dispositivos Artísticos de Afectación quiero recordar primero la recuperación que Deleuze hace sobre la película corta de Samuel Beckett, *Film* (Película) de 1965 (dirigida por Alan Schneider y protagonizada por Buster Keaton) como un paradigma de la toma de conciencia de lo que supone la afectación de algo³.

Beckett toma como punto de partida para *Film* un problema de índole metalingüística que nos habla de la preocupación sobre las consecuencias e impactos de la percepción de algo: “¿Es posible escapar a la percepción? ¿cómo volverse imperceptible?” De hecho toda la película se ha construido cómo la historia de este problema. Beckett nos plantea como el protagonista estaría harto de ser percibido y de percibir, ya que se produce algo terrible en el hecho de ser percibido.

La cuestión es que mientras la percepción (que se va identificar con la cámara de filmación) está detrás del protagonista, no resulta peligrosa, porque permanece inconsciente, sin embargo si lo es cuando la cámara supera a sus espaldas un ángulo de 45 grados, por un lado o por el otro. La película nos va mostrando como el

¹ Ibid Ahmed, 2004. 120.

² Ibid Marks, 2002. 12.

³ Ver *Film*, de Samuel Beckett. <<https://www.youtube.com/watch?v=aZtV-iHeQd0>> [video] (Consultado el 16 de Marzo de 2014).

protagonista sortea esta amenaza de diversas maneras y como incluso neutraliza la observación de la acción parando toda acción.

Al mismo tiempo descubrimos como otras personas directamente se desploman o desaparecen tremendamente afectadas cuando son descubiertas frontalmente por la cámara, al ver la cámara, al enfrentarse simplemente por la percepción, al ser conscientes del hecho de ser mirados. Ver figura N° 207. Solo el protagonista consigue escapar de la cámara-percepción, sin embargo la película avanza complicando aún más el problema, de modo que nuestro protagonista tendrá que enfrentarse finalmente con la cámara-percepción en una habitación cerrada. “De hecho antes el protagonista no estaba considerado como percibiente; la cámara le proporcionaba una percepción «ciega», suficiente para su acción. Pero ahora la cámara percibe al personaje dentro de la habitación, y el personaje percibe la habitación: cualquier percepción deviene doble”⁴. Ahora, el protagonista percibe por su cuenta, sus percepciones se convierten en cosas que a su vez le perciben a él: animales, espejos, una estampa de Dios, fotos, e incluso algunos objetos. El protagonista como solución expulsa a los animales, tapa el espejo, cubre los muebles, rasga las fotos: se procura “la extinción de la doble percepción”. La habitación impone una situación de “eterno presente”, una habitación cerrada herméticamente en la que ha desaparecido cualquier idea de espacio y de tiempo, cualquier imagen divina, animal o de cosa.

Pero el protagonista se agota y se tumba en el balancín de la habitación (ver figura N° 208), de modo que la cámara trata de sorprenderlo adormilado y éste se defiende, pero finalmente:

La cámara-percepción aprovecha la circunstancia, supera definitivamente el ángulo, gira, llega ante el personaje dormido y se acerca. Entonces revela lo que

⁴ Ibid Delueze 1996: 43.

ella es, percepción de afección, es decir percepción de sí a través de sí, puro Afecto. Es el doble reflexivo del hombre convulsivo en el balancín. Es la persona tuerta que contempla al personaje tuerto. Esperaba su hora. Así pues era eso lo espantoso: que la percepción fuera de uno a través de uno, «insuprimible» en ese sentido. ...La película de Beckett ha pasado por las tres grandes imágenes elementales del cine, las de la acción, la percepción, la afección. Pero nada acaba en Beckett, nada muere...Ha dejado de moverse, pero está en un elemento en movimiento. Hasta el presente ha desaparecido a su vez en un vacío que ya no comporta oscuridad, en un devenir que ya no comporta ningún cambio concebible. La habitación se ha quedado sin paredes, y libera en el vacío luminoso un átomo, impersonal y sin embargo singular, que ya no tiene más Sí mismo para distinguirse o confundirse con los demás. Volverse imperceptible es la Vida, «sin cesar ni condición», alcanzar el chapoteo cósmico y espiritual...⁵.

La película, que no inocentemente se ha titulado “Película”, es la presentación de una conciencia extrema, narrada con brillantez gracias a una construcción audiovisual muy sofisticada, de alguna manera ejemplifica la visibilidad de lo invisible, así como las intenciones de Lacan (que revisamos con Žižek) de la necesidad de hacer evidente las reglas no escritas mediante la realización de actos que pongan en suspenso “el marco fantasmático”. La película de Beckett tiene la habilidad de condensar los dispositivos de relación y visión de nuestro mundo. Cuando Deleuze nos indica que volverse imperceptible es vivir, por un lado nos habla de la necesidad de cierta inconsciencia que permita el día a día del fluir cotidiano, pero al mismo tiempo, y de otra parte es una coartada de ocultación que conjura el status quo de las reglas del sistema. Deleuze nos remite a un protagonista

⁵ Ver Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Madrid: Anagrama, 1996. 43. Quiero insistir en la importancia que tiene para Deleuze el asunto de la afectación en relación a los procesos de visión y de luz: “Los signos no tienen objetos como referente directo. Son estados de cuerpos (afecciones) y variaciones de potencia (afectos) que remiten unos a otros. Los signos remiten a los signos. Tienen como referente mezclas confusas de cuerpos y variaciones oscuras de potencia, siguiendo un orden que es el del Azar o del encuentro fortuito entre los cuerpos. Los signos son efectos: efecto de un cuerpo sobre otro en el espacio, o afección; efecto de una afección sobre una duración, o afecto. Tras los estoicos, Spinoza rompe la causalidad en dos cadenas bien distintas: los efectos entre ellos, a condición de aprehender a su vez las causas entre ellas. Los efectos remiten a los efectos como los signos a los signos: consecuencias separadas de sus premisas. Así, no sólo hay que comprender «efecto» causalmente, sino también ópticamente. Los efectos o los signos son sombras que actúan en la superficie de los cuerpos, siempre entre dos cuerpos. La sombra siempre está en la linde. Siempre es un cuerpo el que hace sombra a otro. Así que conocemos los cuerpos por su sombra sobre nosotros, y nos conocemos a nosotros mismos y nuestro cuerpo por nuestra sombra. Los signos son efectos de luz en un espacio atestado de cosas que van chocando al azar. Si Spinoza se distingue esencialmente de Leibniz es porque éste, cercano a una inspiración barroca, ve en lo Oscuro («fuscum sub nigrum») una matriz, una premisa, de donde saldrán el claroscuro, los colores y hasta la luz. En Spinoza, por el contrario, todo es luz, y lo Oscuro no es más que sombra, un mero efecto de luz, un límite de la luz sobre unos cuerpos que la reflejan (afección) o la absorben (afecto): estamos más cerca de Bizancio que del Barroco. En vez de una luz que sale de los grados de sombra por acumulación del rojo, tenemos una luz que crea grados de sombra azul” (Ibid 1996).

tuerto, pero que en su carencia nos muestra el drama de la percepción, de la cámara, de la persona o de las personas (que no personaje o personajes) que finalmente perciben: la cámara-ella-ellos también están tuertos, nos muestra el drama de una consciencia activa, que no es nada habitual.

Es desde esa limitación, desde ese límite desde el que comprendemos la necesidad de ser afectados por lo otro o por los otros, entendemos la necesidad de ser afectados por el exterior como una condición innata a la existencia.

La noción de afectación que entiendo en los dispositivos artísticos que estoy nombrando transita y desvela ese proceso “acción-percepción-afección”, y opera desde cierta limitación, límite o extrañamiento. La imagen o la realidad del tuerto es sumamente elocuente, ¿cómo hacerse fuerte desde la consciencia del tuerto para profundizar en las posibilidades del problema? Sabiendo que éste no puede verlo todo, o que no quiere verlo todo, o al que no dejan verlo todo... Aquí lo importante es si quiere actuar en otra dirección, o al menos no sentirse atenuado por su limitación. Por otra parte también es el tuerto otra imagen de la imposibilidad de conocer todo sobre lo real y una consciencia de lucha con esa limitación para afirmarse en la necesidad de querer conocer.

¿Qué son los dispositivos artísticos de afectación?

5.1. ¿POR QUÉ LA NOCIÓN DE ARTÍSTICO?

Suponen una serie de prácticas artísticas enmarcadas dentro del contexto de las artes plásticas y visuales. Todas tienen en común una consciencia del profundo malestar del momento contemporáneo, de los acontecimientos, los análisis, las

problemáticas, así como los retos del arte enunciados en los capítulos anteriores. Se podría decir que es una cartografía de una manera muy concreta de hacer y producir artísticamente a lo largo de la última década aproximadamente, pero más allá de la idea de cartografiar me gustaría presentarlo como un artefacto de pensamiento problematizador, que plantea cuestiones y retos de cara a las urgencias de la crisis civilizatoria del momento contemporáneo. Por tanto no se trata de la presentación de un modelo de producción artística a futuro con todos sus parámetros y pautas para que sea reproducido por el sistema cultural y/o artístico, pues precisamente es un compendio de prácticas experimentales que de una manera exigente tratan de establecer nuevas miradas sobre los límites contemporáneos y problematizar el propio estatus de modelo o de ejemplaridad.

La voluntad de agrupar y escribir sobre sus afinidades me parecía es un ejercicio necesario para establecer el artefacto teórico de partida que nos habla de reconfigurar los roles tanto del arte como del artista en el momento actual. Estas prácticas se constituyen tras fuertes procesos de investigación artística, que a veces acaban formando parte de la propia práctica. Como nos indica Hito Steryel estas prácticas se corresponden con su reivindicación de entender la investigación artística como una disciplina, aunque justo frente a la idea de disciplina ella nos propone la de resistencia.

Así mismo plantea otros conflictos, frente a las nociones de ciencia-historia del arte propone la de debate público-contrainformación, frente a las nociones de mercado del arte-industrias creativas propone la de autonomía estética, y frente a lo específico propone lo singular⁶.

⁶ Ver: Steyerl, Hito. "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto." *EIPCP 01* (2010) <<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>> [web] (Consultado el 16 de Marzo de 2008). También quiero citar la tesis de Loreto Alonso Atienza que podemos considerar como una de la primeras tesis que complejizó, en el contexto español, el asunto de los procesos de investigación artística como problematizadores

5.2. ¿POR QUÉ LA NOCIÓN DE DISPOSITIVO?

Entendemos dispositivo como un conjunto de artefactos y/o acciones artísticas, que si bien adhieren a una noción crítica de la autonomía de lo artístico (como también apuntaba Andrea Fraser), siguen trabajando desde las potencialidades de su autonomía. En cuanto sus concreciones materiales lo entendemos como estructuras plásticas expandidas en el espacio por objetos o elementos que configuran narraciones poéticas de carácter textual y/o audiovisual, a la que se le pueden vincular otro tipo de acciones de carácter efímero y performativo. Estos dispositivos ponen en entredicho de manera clara la posible autosuficiencia de la contemplación de los objetos artísticos más propia de la modernidad de las vanguardias, puesto que la producción simplificada de objetos artísticos independientes a modo de piezas no sería suficiente para explicar y pensar la complejidad de las estructuras del biopoder, que como hemos aprendido con Foucault, responden más que nunca a relaciones de poder antes que a un poder soberano.

En cuanto al distanciamiento con las lógicas de la modernidad conviene recordar que todas estos dispositivos son fruto de la genealogía que, de manera muy precisa, Rosalind Kraus enunció como “escultura en el campo expandido”⁷. En

y posibilitadores de nuevos sistemas de creación y práctica artística. Alonso Atienza, Loreto. *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad*. (Tesis doctoral) Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <<http://eprints.ucm.es/8448/1/T30330.pdf>> [texto] (Consultado el 16 de Marzo de 2008). Ver también: Alonso, Loreto. *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI*. <<http://editorialuaemex.org/libros.php>> [web]
⁷ Ver: Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido” en VV.AA., *La Postmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairos, 1985.

su fundamental ensayo Krauss revisita la historia de la escultura en la modernidad, en esta concepción establece tres períodos distintivos⁸.

La escultura en el campo expandido era una consecuencia de la rica y extensa producción experimental en las artes plásticas durante las dos décadas precedentes, y especialmente de la conciencia estética que establecieron las prácticas de arte conceptual en la década de los 70. Estas prácticas consolidaron entre otras: la desmaterilización del objeto artístico; la reflexión, consciencia y uso de la comunicación en la obra de arte de manera explícita, la utilización de formas esquemáticas de representación, la crítica de lo pictórico como presunta conclusión final de las artes visuales, el surgimiento de artista y espectador con nuevas competencias de conocimiento. De este modo asistimos a un desmontaje de la categoría moderna de la unidad objetiva de la obra de arte.

Pero quizá entre de las aportaciones más reveladoras además se encuentren, y las considero fundamentales en los dispositivos artísticos de los que hablo: volver a poner en valor “cruce de fronteras” del arte con otras disciplinas del saber y del conocimiento, proceso que inauguró un largo camino de hibridación con las metodologías productivas y pensamiento de otras ramas de las ciencias y las humanidades, como había sucedido antes de la modernidad; y finalmente la incorporación de lo auto-reflexivo como proceso inmaterial que forma parte de la obra y que al mismo tiempo motiva la autoreflexión en el espectador.

⁸ André Rottmann nos resumen muy bien estos tres momentos en su texto sobre Falke Pisano. “La escultura en el período moderno primero fue regida por la lógica del monumento, unida a una particular forma de hablar acerca de su significado con un lenguaje simbólico propio del modernismo, lo que en palabras de Krauss dio lugar a una «especie de no sitialidad, a la falta de vivienda, o a una pérdida absoluta de lugar». Después la escultura devinó en abstracta, en autorreferencial, afirmando con mucha fuerza la propia autonomía de lo artístico bajo parámetros idealistas, desde finales de los 60 la validez de este paradigma fue cuestionada tanto en la teoría y la práctica. Y finalmente después del Minimalismo la decisión de dejar de pensar en sus objetos específicos como hicieran los autores más ortodoxos de este movimiento, es decir como figura en sí, sino más bien en relación con su contexto, pues hasta este momento se habían limitado a las particularidades del espacio físico donde se ubicaban, con este tercer estadio las esculturas comenzaron a ser percibidas y concebirse en un cara cara en la exploración de los límites del medio en relación con la arquitectura y el paisaje. Por tanto los contornos de las cosas, de los objetos se vieron amenazados a desbordarse debido a su naturaleza intrínsecamente relacional reivindicada a partir de este nuevo estadio.” Rottmann, 2011: 13.

5.3. ¿POR QUÉ LA NOCIÓN DE AFECTACIÓN?

Uno de sus principales objetivos es señalar y hacer visibles ciertos aspectos no visibles de los dispositivos del biopoder, especialmente aquellos que ocultan el malestar del presente. La circulación de las emociones, como hemos visto con Sara Ahmed, establece economías afectivas que serían una parte invisible importante de los dispositivos del biopoder. De modo que los dispositivos artísticos de afectación no estarían obviando o dejando en los márgenes el problema de sus intensidades emocionales al señalar y poner en evidencia la circulación invisible de las emociones y su ocultación. Además de señalar, también especulan con las intensidades emocionales como reconfiguraciones para otros usos colectivos, usos que pueden ir encaminados a posibles transformaciones sociales.

El gesto o acto de señalar de manera explicitada nos provee de los mecanismos y elementos repetidos en la circulación e invisibilización de las emociones, lo que despliega un sistema estético de extrañamiento, que partiendo de la experiencia emotiva del artista y la afectación personal que ha experimentado el propio artista, de emotiva deviene en activa-afectiva.

Todos los casos de estudio dados parten de experiencias de fuerte afectación personal y entienden que esta vivencia que los ha transformado o al menos ha disparado un proceso de transformación, da la pauta para poder generar experiencias, situaciones o compendios de objetos que transfieran estas experiencias afectivas para generar un proceso de afectación en otros.

Esta afectación personal opera de muy distintas maneras en todos los autores recopilados, pero todos comparten la necesidad de compartir eso que los ha afectado y transformado desde tan múltiples experiencias para que sea transformador en

otros. Y sería un primer estadio a tener en cuenta de cara a profundizar en cada uno de los casos de estudio:

En el caso de *NBP. Would you like to participate in an artistic experience?*, en la obra de Ricardo Basbaum siempre ha sido significativo el desarrollo una serie de diagramas que tratan de registrar, reproducir y presentar flujos afectivos de las relaciones humanas, y como las posiciones del yo, del tú, del nosotros se ven reconfiguradas por las interacciones sociales y condicionadas por las determinaciones culturales, políticas y económicas. NBP ha supuesto una materialización práctica durante muchos años de las especulaciones, estéticas, gráficas e intelectuales de estos diagramas y obras. De alguna manera es la constatación en el terreno de la experiencia práctica de las posibilidades que tendríamos de modificación de determinadas flujos relacionales y la implantación y motivación de otros.

En el caso de *Cuatro amantes / Cuatro inversiones*, un conflicto explícito entre mi parte más racional y mi parte más emocional a lo largo de los años fue un motor importante para la realización de esta obra. Supongo que los parámetros de la educación propia de mi generación y de las anteriores, contenida, productivista, racionalista y que dejaba de lado los conflictos emocionales, aunque si incentivaba sobremanera el sentimiento de culpa, estaban en el fondo de este conflicto. Esta separación maniquea, pero también estricta entre lo emocional y lo racional era un “caldo de cultivo” para situaciones de malestar, que de alguna manera había que encontrarles un espacio para su superación o cuando menos una estado de comprensión. Como consecuencia de esa separación los procesos que frustraban momentos realmente placenteros, podían ser leídos como pistas, como síntomas, lo que me hizo poner el foco en una investigación en torno a la complejidad del deseo,

para entender qué renunciaciones implicaban los procesos de intelectualización y control de las emociones. Ese rasgo de carácter iba más allá de mi propia personalidad y tenía su origen en fuertes determinaciones culturales –no solo la educación– a las que estaba sometido mayormente cualquier individuo en el contexto occidental. La necesidad de superar situaciones de soledad, de generar comunicación, de activar el cuerpo, lo improductivo de la melancolía y de la pereza, los estados depresivos, fueron importantes para tomar conciencia de un fuerte estado de afectación personal con el que tratar de hacer algo para afectar a otros con procesos similares.

En el caso de *9 Scripts For a Nation at War*, de David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes y Andrea Geyer es muy claro. Como en el video *Estudiantes*, una de las participantes pregunta a otra: “¿crees que es posible contar la historia de alguien más sin contar algo de tu propia historia?”, es evidente que si es posible, y así lo demuestran las distintas geneologías literarias, artísticas y fílmicas a lo largo de la historia, pero la pregunta no plantea la necesidad exclusiva de hablar solo desde la propia voz, o la exigencia de ser de un determinado lugar, pertenecer a cierta comunidad, haber vivido un acontecimiento o haber estado en el sitio adecuado para poder pronunciarse o hacer con ello algo al respecto. Más bien abre la posibilidad del ejercicio complejo de hablar junto a otros a través de la propia experiencia al respecto de cada uno en contraste o en compañía de la de los demás, mostrando todo el intervalo de esta relación de posicionamientos, pues en el intervalo de las relaciones de las distintas experiencias es donde van aparecer ciertas fricciones o pautas de interés. La pregunta es toda una declaración de intenciones que ahonda una vez más en el asunto del problema de la representación que ya hemos abordado. También está en el origen de las motivaciones fundamentales que llevaron a los autores del proyecto a realizarlo. Decidieron

ponerlo en marcha afectados por la gravedad del deterioro democrático acontecido en los E.E.U.U bajo los gobiernos de George Bush, especialmente por su política exterior en relación al inicio de las guerras de Irak y Afganistán, o el centro de internamiento de la base de Guantánamo. Todos ellos asuntos que también acabaron afectando a los fundamentos democráticos de las instituciones internacionales como la ONU, y de muchos otros estados nacionales como España, Reino Unido, Italia, Polonia, etc...⁹ Al mismo tiempo se iba produciendo un fenómeno determinante, la complicidad silenciosa de grandes masas de ciudadanía indiferentes y pasivas ante estos acontecimientos; precisamente éste será uno de los motores de trabajo para los autores del proyecto, impulsados por una profunda necesidad autocrítica de generar un espacio de reflexión sólido sobre un verdadero sentido de la democracia en su país, atravesado por las políticas depredadoras de violencia, manipulación y valores profundamente reaccionarios.

En el caso de *Diario de Sueños Intermitentes*, las situaciones de vigilancia, de disciplina impuestas que emergen en contextos de aprendizaje, desligados de todo elemento de placer siempre han motivado y afectado a Virginia Villaplana en sus producciones artísticas¹⁰. Precisamente Belén Sola y Amparo Moroño del DEAC, Departamento de educación y acción cultural de MUSAC mostraron su confianza en que Villaplana entrara a formar parte de algunos procesos de trabajo con un grupo

⁹ Es importante aclarar que este proceso de deterioro ya estaba implícito en la propia estructura estatal norteamericana construida con múltiples carencias y contradicciones durante todo el siglo XX para definir su liderazgo internacional, y se había ido acrecentando progresivamente con su consolidación como imperio global tanto en la guerra fría con maniobras siniestras como la del Plan Cóndor para Latinoamérica, o después de la guerra fría con las estrategias de aproximación y colaboración con el régimen chino, entre cientos de otras estrategias y maniobras de poder y control en distintas partes del planeta.

¹⁰ Villaplana nos insiste en ello a través de una cita de Emma Goldman: “En el arte, en la ciencia, en la literatura y en los diversos aspectos de la vida que se mantienen al margen de nuestra existencia cotidiana, somos propensas a investigar, a experimentar y a innovar. Así, tan grande es nuestra reverencia frente a la autoridad que un irracional temor surge entre la mayoría de las personas cuando se les sugiere que experimenten”. Ver: Goldman, Emma. *La palabra como arma. ¿Valió la pena vivir mi vida?*, 1934 <www.bsolot.info/wp.../Goldman_Emma-La_palabra_como_arma.pdf > [texto].

de mujeres internas de la prisión de Mansilla de las Mulas con el que estaban llevando a a cabo el proyecto *Hipatia* ¹¹. Villaplana nos dice al respecto:

He conocido a un grupo de mujeres que no puedo olvidar sus rostros, sus edades, países de origen, sus gestos y las fuerzas. [...] En las primeras conversaciones que tuvimos me contaron que el origen del primer número de la revista *Hipatia* nació en el mes de diciembre de 2006. Era una revista que hicieron con fotocopias dentro de la cárcel que llamaron *Mujeres en Positivo*. La revista del módulo 10. Hoy abriendo esta revista fotocopiada y los siguientes números de la revista *Hipatia* admiro todas las fuerzas, el trabajo y las energías que en estos años llevan poniéndole a la escritura y a los temas que sacan a la luz en el espacio de la cárcel: migraciones, violencia, cuidados, economía carcelaria, sexualidades, apoyos solidarios con otros grupos de mujeres, salud y ganas de seguir haciendo y aprendiendo de otras escritoras y creadoras¹².

A Villaplana como parte de este proceso se le propone realizar un taller de escritura, de modo que trabajará con su libro de poemas *Zona de intensidades*; el propósito es volcar este aprendizaje en la futuras redacciones de la revista *Hipatia*. Villaplana muy impresionada por el intercambio con estas mujeres comenta:

Estos encuentros quedan en mi memoria. No hay una sola vez en la que ahora abra el libro *Zonas de Intensidades* y os vea en él leyendo en voz alta. [...] la falta de disposición de abordar la educación (y la reeducación) y los aprendizajes desde una perspectiva que considere la conciencia de la raza, el sexo y la clase social suele estar arraigada en el temor a que las cárceles (las de dentro y las del afuera) se tornen incontrolables, a que se desaten las emociones y las pasiones. Hasta cierto punto, todos sabemos que cuando se debaten ciertas cuestiones que apasionan a un grupo de personas y más en el contexto de una cárcel es posible que se produzcan enfrentamientos, se manifiesten enérgicamente las ideas e incluso que haya conflictos con las instituciones o se intente censurar el trabajo de todas.

Esta primera experiencia en la cárcel fue la motivación que llevó unos meses después a Villaplana a preparar la propuesta de *Diario de Sueños intermitentes* (también dirigida a internos en prisión). Y la ofreció para su desarrollo al DEAC del MUSAC de León, que de nuevo acogió con entusiasmo esta nueva colaboración con

¹¹ Ver: *Hipatia* nº 0. El proyecto. <<http://deacmusac.es/hipatia>> [web] (Consultado el 20 de Julio de 2014)

¹² Ver: Villaplana, Virginia. "Tecnologías Creativas, Comunicación social y Expresión de subjetividades en el contexto de la cárcel". En: Platero Méndez Lucas (coord.). *Intersecciones. Cuerpos y Sexualidades en la Encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, 2012. 277 – 300.

la artista, lo que acabó posibilitando la producción del proyecto tal y como lo conocemos.

En el caso de *El Observatorio de Fragilidad Emocional*, supone una respuesta a los numerosos malestares que los miembros del colectivo C.A.S.I.T.A detectaron en su entorno más cercano, en relación a las consecuencias de grave precariedad laboral generalizadas en muchos sectores productivos y especialmente en el cultural, que se encarnaba en muchos colegas, conocidos y amigos. Las situaciones de vulnerabilidad y fragilidad, también podían convertirse en una potencia y no en un lugar de renuncia. También fenómenos sociales extendidos y experimentados por todos, como la ansiedad, el estrés, y la imposibilidad de planificación vital determinaron la motivaciones de esta producción.

En el caso de *The Body in Crisis*, responde a la preocupación de Falke Pisano por la crisis contemporánea y su necesidad de incidir y afectar sobre ella. Al mismo tiempo la conciencia de cómo su propia afectación de las cosas está presente en todo su trabajo, es un compromiso con la posibilidades del arte y de la experiencia estética como proceso de afectación de lo real. En este sentido es interesante hacer referencia a otro trabajo de Pisano, *Chillida (Formas & Sentimientos)* de 2006. Ver figuras N° 209-213. Durante el aproximadamente trece minutos de la conferencia performance mediada por las imágenes de las esculturas públicas de Chillida en blanco y negro tomadas por el fotógrafo David Finn, vamos siguiendo los giros, retrocesos y los cambios de perspectiva a los que se ha sometido la autora desde el inicio en su relación afectiva con estas esculturas de Chillida. Las esculturas de Chillida no se consideran en los términos modernistas tradicionales de la autonomía y autosuficiencia, sino más bien en los términos de las relaciones que se establecen entre la realidad y los sitios de su instalación, sus características formales y aquellas

que tienen que ver con el modo de validación y reconocimiento por parte del espectador. Pisano comienza afirmando que su objetivo era entender su primera respuesta emocional a las esculturas de Chillida, para comprender por qué fueron tan atractivas para ella, y para hacerlo más allá de las consideraciones racionales. Sin embargo, Pisano afirma que el intento de comprender plenamente el poder de estas obras a través “del lenguaje parece destinado al fracaso. Resulta que, se nos dice, que el esfuerzo para dar fe del impacto de las esculturas a modo de la descripción inevitablemente da lugar al desvanecimiento de su carga afectiva”¹³. El lenguaje descriptivo, al parecer, en su carácter genérico obstaculiza y no facilita una respuesta emocional a las obras de arte. Rottmann nos indica que sin embargo el elemento crucial que aportan los monólogos de Pisano es el desplazamiento que se da de su énfasis inicial en formas y sentimientos al reconocimiento de que cualquier escultura una vez sometida a la percepción cuidadosa empieza a ser tanto *fuera de sí* como la experiencia estética que genera. Y precisamente en relación a las imágenes de esculturas de Chillida de Finn, Pisano nos dice que empezó a darse cuenta de que se refieren principalmente a lo que no eran, lo que las dirige a “la frontera de la desintegración”, como si estuvieran rearticuladas en una densa red de referencias. Mientras que los monumentos de Chillida al principio parecían ser autónomos, cerrados e inmóviles, ahora paradójicamente parecen totalmente dependientes de lo que no son y en función de la realidad de los humanos. De modo que los contornos de las esculturas comienzan a parecer menos rígidos y se

¹³ Pisano, Falke: “A Sculpture turning into a Conversation”, folleto. Este pasaje fue reimpresso en “Excerpt from the manuscript A Sculpture turning into a Conversation [2006]”, en *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*, Catálogo de exposición del Museu d’ Arte Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona: ed. Sabine Breitwieser, 2009. 177.

desbordan en su relación con el exterior, entonces las esculturas parecen convertirse en una conversación ¹⁴.

En el caso de mi obra *Aprender Física*, también determinadas frustraciones fueron el origen de la producción de esta obra. Sin embargo en este caso ya no se correspondía tanto con emociones personales sino con experiencias de índole colectiva. Durante años he estado vinculado -y en algunos casos lo sigo estando- a procesos colectivos, ya sea en asociaciones vecinales, ecologistas o colectivos artísticos. En numerosas ocasiones ha sido frustrante comprobar como cuestiones de índole económica o productiva se han acabado convirtiendo en un obstáculo por no pensarse junto a las cuestiones afectivas. Precisamente como hemos visto a lo largo de este documento, la regulación afectiva esta completamente supeditada a los valores económicos imperantes, la demanda individualista del capitalismo ha ahogado muchas potencias y singularidades colectivas. Si lo personal es político, ¿por qué excluirlo de las ecuaciones de índole económico y productivo que acompañana a todo proyecto? Estas frustraciones, pero también el deseo de superar los malentendidos, los determinismos que las generaban, me llevaron a investigar la genealogía de experiencias colectivas en las que se habían experimentado nuevos sistemas económicas, o alternativas a la economía dominante, siendo conscientes de que esto implicaba también un cambio en las relaciones personales y afectivas de los sujetos implicados. Detrás de todo experimento económicos siempre habría habido nuevos marcos de relación social y emocional, que habrían acabado siendo reprimidos a la vez que invisibilizados.

¹⁴ Conviene recordar aquí la noción de "cosas que hablan" de Lorraine Daston, una vez que el espectador ha percibido que los límites o bordes de los objetos se han desbordado es como si estos objetos "nos comenzasen a hablar". Ver Daston, Lorraine. "Introduction", en: Lorraine Daston (editora) *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone Books, 2008, 7-24. Y "La objetividad y la comunidad cósmica" en: *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión* (compilado por Gerhart Schröder y Helga Breuninger) Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005. (Traducción de: "Objektivität und die kosmische Gemeinschaft").

Otro caso es *The Fall of a Hair*, como en otras obras de Rabih Mroué, el trabajo está inevitablemente ligado a la historia de barbarie, violencia y malestar que desde la década de los 70 se ha desarrollado en medio oriente y en Líbano, de donde el artista es originario. Hay toda una serie de graves acontecimientos que marcaron su historia íntima y familiar, que a su vez se entrelazan con los acontecimientos macropolíticos de esta región:

El asesinato de su abuelo en 1987 de manos de los fundamentalistas islámicos por ser uno de los miembros e intelectuales más críticos y destacados del partido comunista libanés. El mismo día del asesinato del abuelo su hermano Yasser sobrevivió a un disparo de un francotirador en la cabeza, pero fruto de este atentado perdió la memoria de pronunciación y escritura. En 1989 toda la familia sobrevivió a un bombardeo del que resultaron heridos varios miembros de la familia. En 2003 uno de sus mejores amigos, Edgar Aho, se suicidó, etc... Por tanto toda su obra es un intento de compresión de la barbarie del fundamentalismo y la violencia que atraviesa a medio oriente y que ha acarreado consecuencias tan graves en la vida del artista y en la de tantas otras personas, pero al mismo tiempo es la búsqueda de un estado de consciencia y la reivindicación de una memoria que pueda cambiar el rumbo del modo violento de vida y convivencia de su contexto¹⁵.

En el caso de *poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado]*, un aspecto fundamental es la condición de cómo Riera se percibe muy lejos de los parámetros normalizadores oficiales del compartimiento y la emocionalidad, lo que la ha llevado a combatir y romper los mecanismos de producción de subjetividad normalizadora en todas sus producciones artísticas. También quiero volver a recordar la implicación de Alejandra Riera en la clínica Laborde y en la *Ecole*

¹⁵ Mroué, Rabih. *Image(s), mon amour FABRICATIONS*. Móstoles, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2013. 158-167.

nationale supérieure d'arts (ENSA) de Bourges, experiencias que lleva sosteniendo en su cotidianidad vital y laboral durante años, y que por razones que ya se han hecho evidentes nunca ha separado de sus procesos de producción creativa y artísticas, por tanto nunca los ha considerado aparte de sus otras realidades.

5.4 CARACTERÍSTICAS DEL DISPOSITIVOS ARTÍSTICOS DE AFECTACIÓN.

Una vez que conocemos mejor los estados de motivación y afectación de cada uno de los casos, retomo el asunto crucial de la lógica del dispositivo del biopoder, de modo que lo que propongo es que estas prácticas artísticas producen con otros dispositivos que encarnan el análisis y operan directamente con las relaciones de poder en otros sentidos. Si bien suponen un amplio espectro de producciones estéticas muy diferentes, y con motivaciones también muy diversas como acabamos de ver, a continuación presento lo que considero las características comunes de estos dispositivos artísticos, y que darían sentido a la propia noción de Dispositivo Artístico de Afectación, y al sentido de agrupación y relación de unos con otros. También se aborda en el siguiente desarrollo cómo se extraen y operan cada una de estas características en estos casos de estudio dados:

1. Frente a las lógicas de la no visibilidad-no representación, o su opuesta, la hipervisibilidad, se sitúan en un lugar más allá de la representación, señalando los mecanismos entre ambas con estrategias de distanciamiento, repetición y cambio de posición entre sujetos y objetos.

En el capítulo segundo nos extendimos en torno a dos casos de estudio, los de las artistas Andrea Fraser y Tanja Ostojic', ambas habían utilizado estrategias de hipervisibilidad, que contrastaban con la consigna del Comité Invisible de huir de la representación. Sin embargo en los dispositivos artísticos que enuncio no consideran efectivo políticamente esta estrategia de huir de la representación ya que se dedican a producir procesos que, si bien no son de hipervisibilidad, tampoco lo son de representación, de modo que se dirigen a mostrar los mecanismos que hay entre ambas.

Marcelo Expósito a través de su video *Léxico familiar: Cambiar el mundo sin tomar el poder (retrato de John Holloway)* nos ofrece una imagen elocuente en este sentido, el video se construye a través de una entrevista a John Holloway como homenaje a su pensamiento, justamente Holloway junto al Comité Invisible ha liderado en la última década la relevancia política de actuar desde la invisibilidad. Expósito se desliza un poco más allá desde su posición de artista utilizando la imagen del "pasamontañas zapatista" como un estado de apertura de posibilidades, desde un estado de representación hacia un estado postrepresentacional, como al que también aludiera Dimitrakaki en su texto sobre Andrea Fraser y Tanja Ostojic'.

El video de Expósito en su parte final hace una reflexión a cerca de los inicios del movimiento zapatista y de la relevancia política material y simbólica de sus primeras acciones, nos describe como a través de distintas demoliciones se hace un vaciamiento de poder: "...no encuentran al EZLN: los rebeldes han abandonado y vaciado el edificio (el edificio municipal de San Cristóbal), continua: el EZLN demuele el palacio municipal de Altamirano..."¹⁶. Y después nos dice: "el pasamontañas evoca una imagen central en las luchas guerrilleras que significa ocultamiento,

¹⁶ Altamirano y San Cristóbal son dos de las localidades de Chiapas donde se inicio el levantamiento zapatista. Ver "Levantamiento zapatista" Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Levantamiento_zapatista> [web] (Consultado el 1 de abril de 2014).

amenaza, clandestinidad, el zapatismo lo retoma y desvía para convertirlo en un signo de visibilidad, una interrogación sobre el nosotros, la representación de una identidad siempre abierta, la toma del edificio municipal evoca otras “tomas” en las revoluciones modernas: pero su abandono “vacía” la legitimidad del poder instituido para desplazar el conflicto, para construir en otro lugar, el zapatismo ha producido desde entonces la gramática más rica y el más amplio repertorio de herramientas de entre todos los movimientos del actual ciclo de luchas...”¹⁷.

Esta identidad siempre abierta, ese interrogante constante sobre el nosotros también se corresponde con el dispositivo de la vergüenza tal como lo explica Kosofsky Sewick cuando apela a sus potencialidades políticas performativas.

Por tanto los dispositivos artísticos de los que hablamos trabajan en la encrucijada de cuatro situaciones conscientes y activas: la del sujeto con un fuerte malestar; que transita entre “ser tuerto o sentirse tuerto”; avergonzado, aunque con conciencia de otras potencialidades de este estado; y que finalmente recurre a estrategias de ocultación, pero que al mismo tiempo las desvela para que sean reapropiables por otros.

Según avanza la narración de *Body in Crisis (Notes on Distance, Repetition and Representation)*, el video de Falke Pisano, el tono reflexivo de la voz en off del guión del video, que es la voz de la propia autora, se va tornando en auto-reflexivo, y sobre todo meta-reflexivo al introducir toda una serie de complejas preguntas y valoraciones en torno hasta que punto en el momento contemporáneo el impacto de una vivencia, de un suceso o acontecimiento reproducido por una representación puede ser trasladado a un objeto artístico y al mismo espacio de exhibición de este objeto. Y cómo estos aspectos funcionan en la percepción de la misma obra de arte,

¹⁷ Ver Expósito, Marcelo. *Léxico familiar: Cambiar el mundo sin tomar el poder (retrato de John Holloway)*, 2008. <<https://www.youtube.com/watch?v=grhXymcGUUM>> [video]. (Consultado el 1 de abril de 2014).

o cómo afectan la distancia y proximidad del espectador en la percepción de un dispositivo artístico y las relaciones que el espectador puede establecer con él:

[...] ¿Por qué la distancia es raramente reconocida para abordar la proximidad, la semejanza y la actualidad sobre la aplicabilidad al aquí y al ahora? Se podría considerar la práctica de referirse a un evento o serie de eventos, poniéndolos en el campo de la representación a través de una obra de arte y de esta manera proponiendo que sean relevantes para el aquí y el ahora para el espectador que está ahí... ¿Cómo esta transferencia desde la distancia a la proximidad tiene lugar efectivamente? ¿Cómo hace un espectador para entender a través de la representación, a través de las referencias del estado de la imagen o del dispositivo próximo, pero también del texto, el suceso que tuvo lugar en una distancia geográfica política histórica y cultural? y ¿Cómo hace el espectador para comprender su aplicabilidad en las condiciones actuales? ¿Qué efecto tiene la misma distancia real en la recepción del suceso en el espacio que es creado por una obra de arte? y ¿Qué papel puede jugar un factor visible en esta pregunta? Me puse a pensar en cómo la distancia puede ser reconocida en la manera de llegar a ser más clara, ¿Qué está en juego en la transferencia de otros lugares al aquí, desde entonces hasta ahora? ¿Es posible para ambos reconocer que hay obstrucciones creadas en esta transferencia causadas por los límites de la representación, haciendo solo una lectura parcial y una comprensión posible, a la vez generando una ausencia productiva en la experiencia de la aplicabilidad?... A medida que las preguntas seguían llegando, pensé en la manera en la cual la distancia podría ser productiva en relación con el tiempo y la repetición. ¿Sería posible repetir programáticamente un evento, pero desprendiéndolo de su momento original? y ¿si la repetición no constituiría una repetición de lo mismo, sino que repetiría una serie de singularidades, con el objetivo de establecer la igualdad? ...

Considero que al señalar una serie de hechos dispersos y traerlos juntos haciendo hincapié en la cadena de tiempo, podría ser capaz de establecer un espacio constituido por la condición constante en las singularidades repetidas... Un espacio que no estaría allí y entonces o aquí y ahora, pero tal vez a mitad de camino o en un plano distinto, mantendría una sensación de distancia, mientras no tendría nada que ver con el tiempo singular específico, y más con el tiempo como lo que facilita la posibilidad de la repetición, de los flujos reales de la igualdad.

Lo que constituye la igualdad se establecerá como un suceso en proceso, que se adquirió cerca de los medios de representación, que no puede ser capturado por ella.

[...] Yo diría que la representación no siempre es capaz de salvar una distancia total entre el evento original y el espacio del espectador, o, alternatively, a menudo es incapaz de salvar esa distancia sin experiencia siendo transformada en información, y su intensidad se disuelve en la medida que fracasa para activar al espectador. Pero podría ser el caso de que en su fracaso ciertas formas de representación son capaces de producir la sensación y afectar en la forma de una repetición indefinida desestabilizadora y transformadora. La representación entonces no funcionaría de esa manera directa poniendo en el campo de la percepción del espectador un original que no está allí, pero podría desempeñar un papel estableciendo una condición de similitud. Se podría, por ejemplo, establecer que los acontecimientos singulares toman lugar sobre y en el mismo lado.

Por tanto Pisano nos está marcando las potencialidades de reconfigurar la representación gracias a los efectos de su repetición aplicando distanciamiento, precisamente en esta consciencia está la potencia de toda performatividad transformadora, lo que también acentúa como gesto artístico y político las posibilidades de poner en evidencia las limitaciones y fracasos de la propia representación. El distanciamiento implica proponer al espectador que viva por momentos la experiencia desde un afuera sobre su propia manera de verse, ver y mirar, lo que habilite posiblemente una singularidad transformadora en el mismo.

En el caso de *Cuatro Amantes / Cuatro inversiones*, las cartas de los cuatro amantes -ver de nuevo figuras N° 148-155- abordan la imposibilidad de utilizar una sola imagen para representar la identidad de un sujeto, y justamente se ha recurrido a cuatro imágenes simbólicas que reproducen cuatro momentos de las transformaciones de la subjetividad y del cuerpo de este mismo individuo. Como indicaba en la descripción de este caso la combinación de textos en rojo y gris de

estas cartas también ayuda a reforzar la idea del género y la identidad como estructuras en abierto y en constante mutación. Todo el dispositivo está atravesado por la necesidad de ofrecer imágenes para re-presentar ideas, espacios... Y al mismo tiempo dejarlos vacíos de representación para ayudar a que se active el espacio imaginario del jugador, en última instancia el espectador. Una estructura hipertextual que especula con la necesidad de nuevos imaginarios corporales, espaciales y sociales.

En el caso de *9 Scripts for a Nation at War*, la mayor parte de los participantes, ya sean actores o no, hablan por otros, y cuando lo hacen en su nombre se nos deja claro desde que posición están hablando, y además se nos informa sobre el tipo de discurso que están usando en cada caso. Es decir todo el tiempo el dispositivo de representación de otra identidad es puesto en evidencia. Y cuando uno se representa así mismo, se problematiza la idea de que un yo no es una esencia inmutable, sino que se modifica por el lugar desde donde se habla y se encarna de una manera otra dependiendo de las implicaciones morales, éticas y políticas que asuma cuando se exprese o se comunique. Encontramos numerosos ejemplos de ambos casos en los diferentes videos. En *Detenido: Por favor dígame cuándo es mi turno...* Donde se genera la representación de un juicio militar típico con un grupo de 8 personas que leen las transcripciones de dieciocho de los Tribunales de Revisión del Estatus de Combatiente, aludiendo a la situación real que tuvo lugar en la prisión militar de EE.UU. en Guantánamo, Cuba, entre julio de 2004 y marzo de 2005. Es muy claro como los lectores van cambiando sus funciones durante la lectura, en diferentes momentos encarnan la figura del detenido, en otros la de representante personal, presidente de Tribunal, miembro de Tribunal, traductor, narrador, grabador y miembro de la audiencia... Representando múltiples roles o personajes.

O en el caso de *Corresponsal: Pero tú tienes que contarle de manera que no pierdas tu credibilidad*, donde los periodistas sí hablan desde sí mismos, pero nos indican cómo se transforma su identidad y su corporalidad al hablar en nombre de un medio de comunicación y nos insisten en cómo les resulta imposible dejar de lado opiniones y valoraciones personales, lo que pone en evidencia la imposibilidad de la supuesta y defendida objetividad de análisis y representación de los medios de comunicación.

También hay un uso muy cuidadoso y sofisticado del vestuario de los participantes, en unos pocos casos aparece el uniforme o un vestuario más formal acorde con el rol del performer ya represente a otros o así mismo, pero fundamentalmente son ropas que podría usar cualquier ciudadano, correctas para cualquier acto social, pero al mismo tiempo con un importante carácter de uso cotidiano, de modo que los colores planos de muchas de las prendas que llevan los performers o los actores hacen que cualquier persona del público pueda indetificarse con facilidad con las personas que hablan, como si cualquiera que aparece en los videos pudiese ser cualquier otro u otra.

En el caso de *El Observatorio de Fragilidad Emocional*, la estrategia utilizada por C.A.S.I.T.A de dislocación de texto e imagen tanto en las *Crónicas* como en las *Ficciones* no solo es un recurso para romper la linealidad temporal, con todas sus implicaciones, sino también la apertura a la reapropiación múltiple de los cuerpos y objetos representados por otros cuerpos y objetos. Los cuerpos son de las fotonovelas de los 60 y 70, y sin embargo nos hablan con voces de una época posterior, futura, desde el malestar de los ciudadanos de la primera década del siglo XXI, de modo que se potencia la sensación de fracaso, de incompletud, de decadencia de esos cuerpos y su sistema de valores. Ver figuras N° 214-2015. Al

mismo tiempo, con las estrategias de representación de los 60 y 70 se estaban prometiéndolas otras situaciones de felicidad, otros horizontes que no se han cumplido, que no se han colmado... En el caso de los objetos se juega con los anacronismos tecnológicos, por ejemplo vemos a una mujer sosteniendo un teléfono de una glamurosa oficina de finales de los años 60, pero en realidad el texto del bocadillo no indica que está conversando con un teléfono móvil 3G en un coche camino a una reunión en 2011.

Con las *Ficciones* sucede a la inversa donde los textos de ciencia ficción del futuro abren un interrogante sobre algunas imágenes en video de sujetos contemporáneos, de modo que los cuerpos de estos sujetos son instalados en un lugar de apertura de posibilidades frente al estadio mental depresivo y alienado propio de los años sucesivos al momento postcrisis de 2008. Observamos las imágenes de un muchas personas, trabajadores cansados, agotados a punto de dormir o durmiendo de regreso a casa en un ferry que va de Atenas a distintas islas griegas en 2005, pero mientras, escuchamos una voz en off que lee un fragmento de un libro de Ursula K. Le Guin (reputada autora de ciencia ficción), que nos describe una sociedad en un futuro a medio plazo, que ha transformado su idioma en función de relaciones interpersonales más avanzadas que abandonan la lógica de la propiedad privada:

Trabajarás con Sabul, él es bueno, te hará trabajar duro. Pero tendrás la libertad de buscar el camino que deseas. Quédate aquí otro período, y luego márchate. Y ten cuidado, en Abbenay. Cuida tu libertad. El poder es algo inherente a todo centro. Irás al centro. Yo no conozco bien a Sabul; no sé nada en contra de él; pero ten presente una cosa: serás su hombre. En právico las formas singulares del posesivo eran empleadas principalmente para dar énfasis; el idioma común las evitaba. Los niños pequeños podían decir «mi madre», pero pronto aprendían a decir «la madre». Nunca decían «mi mano me duele», sino «me duele la

mano», y así sucesivamente; nadie decía en prático «esto es mío y aquello es tuyo»; decían «yo uso esto y tú usas aquello»¹⁸.

En el caso de *poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado]*, uno de los ejes que articula todo el trabajo de Alejandra Riera y sus colaboradores también es el del problema de la representación, de su imposibilidad en relación a un otro. En relación a las fotografías retocadas por Sybil Coovi Handemagnon que aparecen al inicio del dispositivo de exposición en el MNCARS, Riera y sus colaboradores ya señalan desde el inicio de su recorrido el problema de la representación como un asunto crucial. Riera desarrolla extensamente nociones como vista parcial o vista incompleta cuando aborda el problema de la representación del otro. Coovi Handemagnon a partir de una serie de fotografías de un archivo colonial borra los cuerpos de los indígenas capturados por una mirada colonialista que los retrató como si fueran ejemplares de una especie que no fuera la humana. Ver figuras N° 216-217.

Tras la operación de borrado solo quedan en las imágenes los cuerpos de los europeos que se retrataron con los indígenas -como si exhibieran un trofeo conquistado-, partes del paisaje habitado por los autóctonos, y fundamentalmente las telas, alfombras y telones que se han usado para presentar y enmarcar a los cuerpos de los indígenas. Todo ello intensifica y pone en evidencia el proceso de objetualización al que fueron sometidos por la mirada y acción colonialistas, que como en otros casos devinieron en procesos de representación y puesta en escena real del llamado “zoológico humano”. Coovi Handemagnon con su estrategia pone en evidencia el verdadero proceso de borrado o anulación que sufrieron las subjetividades de los indígenas en los procesos de colonización, con su aparato de

¹⁸ Ver: Le Guin, Ursula K. *Los desposeídos: una utopía ambigua*. Barcelona: Minotauro, 1999. 47

representación, con la maquinaria ideológica y productiva de construcción de la imágenes como parte activa y cómplice de este proceso, señalando a los artistas, a los fotógrafos o todas las personas involucradas en estos procesos.

En relación a la película-documento < ... - *historia(s) del presente* - ... > , en varias secuencias se alude a unos *dispositivos de la visión* que a lo largo de la película se van presentado con diversas formas: un colador, una paleta, una especie de máquina con gafas, plásticos con texturas, una planta, etc... De modo que las distintas personas del grupo de teatro UEINZZ que aparecen en la película se los colocan delante de los ojos y mueven las distintas palancas, elementos o partes que pueden moverse como si fueran nuevas cámaras de filmación. Riera en este sentido nos habla de la urgente necesidad de problematizar el dispositivo de captación fílmica, de modo que la cámara no solo captura sino que “acoge, hace un lugar”, un espacio otro que habitar y donde relacionarse, donde “hacer experiencia”. En relación a estas acciones podríamos destacar algunas frases que surgen en las discusiones en torno a como encuadrar con la cámara y la visión. Ver figuras N° 218-233:

Alejandra: Yo no creo que la visión... no tiene línea recta... no tiene línea recta, no encuadra. Y no tiene una frontera definida.

[...]

Alejandra: Ella transforma esta paleta en un instrumento de visión a través del cual ella se observa. Y ahí hay una comunicación que yo no puedo registrar con la cámara.

Una mujer: El tipo de relación que ella empieza a tener, la cámara no consigue encuadrarla, no consigue grabarla...

Alejandra: Porque es un diálogo a través de un objeto que ella misma ha escogido... Y que tiene otra forma. Si yo miro a través de eso, no es como cuando miro a través de la cámara. Donde el cuadro ya está bien determinado. Entonces la cámara se queda destituida, excluida en ese caso, pero da ocasión

de existir a esta comunicación secreta, de ahí está la cuestión de quién encuadra a quién...

El colador, la paleta, la máquina con gafas, etc... Frente a los nuevos e incipientes dispositivos tecnológicos de captura, donde todo se nos da producido, devienen otros dispositivos de captación con los que relacionarse físicamente, y generar la citadas vistas parciales y vistas incompletas; ya no se trata tanto de capturar o conquistar un tipo de nitidez de lo real que garantizan las nuevas tecnologías sino de posibilitar otros espacios de experiencia, ya que es la experiencia lo que caracteriza la noción de película-documento que establece Riera. Se apunta a una vivencia movilizadora donde se nos ofrecen los puntos ciegos del artista como autor. Es decir no sólo es problemático el cómo representar al otro, sino el propio rol y posición del artista, y qué tipo de experiencia también cuestiona y propone otro lugar para el autor. En este sentido es muy reveladora una conversación entre Riera y varios miembros del grupo de teatro introducida dentro de < ... - *historia(s) del presente* - ... >:

Alexander: Ella no me consuela, creando o no, no me consuela nada...

Alejandra: Que cree o no, es su problema... ¿de qué sirve crear objetos? ¿para qué son los objetos?

Mujer: Ella está diciendo que no le gusta ni el arte ni la política.

Alexander: Pero a ella le gusta el arte, ella es artista.

Otra mujer: Ella está hablando de un momento de la vida.

Alexander: Ella es artista!

Un hombre: ¿A dónde quieres ir a parar Alexander?

Alexander: Quiero decir que Peter está haciendo política. (habla de Peter Pal Pelbart, también es miembro del grupo de teatro, y fue la conexión inicial entre el grupo de teatro y Alejandra Riera)

Alejandra: ¿Y tú que eres?...si yo soy una artista... ¿qué eres tú?... y la mujer de la limpieza ¿qué es?...

Alexander: Invasor! Invasor!

Un hombre: Ella es la artista, tú eres el invasor...

Alejandra: Si cuando yo me voy de aquí, la mujer de la limpieza es la mujer de la limpieza, el usuario de la psiquiatría es el usuario de la psiquiatría, y si yo, la artista, soy la artista,... habría sido mejor no venir...

Un hombre: Alexander! ¿qué es lo que ella te está proponiendo?

Alexander: Lo que ella propone es eso... una subversión. Pero yo pienso que la subversión está bien para el que la manda y no para el que está en frente.

Por tanto también Riera nos ofrece poner en suspensión el rol y la representación del propio artista en todo el proceso de producción, rompiendo jerarquías y profundizando en otras materialidades; en la invisibilidad, recordando las ausencias, no solo se trataría de generar y estar desde su mirada como artista sino en combinación con las miradas que se deslizan desde todos los estadios de desaparición, desmaterialización, ocultación y otras materialidades.

En el caso de *Aprender Física*, también se utiliza la estrategia del borrado. En la parte del video-ensayo, que se señala el problema de la pugna por la tierra antes de los procesos de colectivización agraria, se recurre a las imágenes de una mano borrando las líneas de separación entre parcelas de un mapa de una zona antes de ser colectivizada. Se han reproducido dibujos de las parcelas y sus lindes antes de ser colectivizados para tal efecto. Ver figuras N° 234-35.

También el espectador es sometido a momentos de invisibilidad o no representación en el video ensayo gracias a planos negros acompañados con preguntas sobre la visión (recordemos un par de todas las citadas en el capítulo 4: “¿Vieron realmente estos hombres y mujeres cosas diferentes al mirar los mismos objetos y espacios que en épocas anteriores? ¿Podemos decir que estos hombres y mujeres estaban experimentando un mundo diferente?”). Es importante insistir que en realidad no hay un uso de una no representación sin más, sino una puesta en evidencia de los problemas de la representación de los hombres y mujeres

colectivistas, y en concreto de la imposibilidad de representar y trasladar su incertidumbre o su proceso de transformación interior por una vivencia realmente nueva.

Así mismo en una parte de la instalación, la proyección de las imágenes aéreas de las lindes y límites de las parcelas de los territorios que se colectivizaron entre 1936 y 1939, y de los pocos retratos que se conservan de los cuerpos de algunos de colectivistas, que se presentan fragmentados de manera completamente deliberada, se hace mediante proyectores de diapositivas. El sistema de proyección con proyectores de diapositivas contribuye a ver nítidamente como una imagen empieza a oscurecerse mientras aparece la siguiente, lo que nos conecta con las problemáticas sobre la visión que nos plantea el video ensayo. Este dato es importante, pues asistimos en todo momento al apagado paulatino de la imagen, que es muy distinto al que ofrece un proyector de video por su estructura digital. En ese constante tránsito de imágenes con los proyectores de diapositivas se ofrece al espectador una experiencia de oscurecimiento explícito de la imagen y nueva iluminación de la siguiente como metáfora de un proceso metonímico, de una puesta en evidencia de ciertas leyes sociales no escritas que se describen en el video ensayo, así como un despliegue poético por semejanza de formas de cómo los cuerpos son atravesados y condicionados por las limitaciones de la organización territorial y social del sistema en la España de los años treinta.

En el caso de *The Fall of a Hair*, Mroué nos ofrece la conferencia performance *The Pixelated Revolution* una serie de reflexiones entorno a un enigma, que se le presenta sobre estos acontecimientos que le afectan y perturban profundamente:

Los manifestantes sirios están grabando su propias muertes. Esta frase me impresionó. Pensé, ¿cómo podrían documentar los sirios su propia muerte

cuando están luchando por un futuro mejor, cuando se rebelan contra la misma muerte - su muerte moral y física - cuando están luchando por la vida misma? ¿están grabando realmente sus propias muertes? ¹⁹.

A partir de aquí y de una manera instructiva, siempre explícita, más allá de la ironía que acompaña al humor referenciado, nos irá describiendo sus hipótesis y razonamientos, para finalizar con algunas conclusiones. Nos explicita e incorpora los procesos de investigación que le han llevado a profundizar en el asunto:

Por lo tanto, me encontré a mí mismo en internet viajando de un sitio a otro, en busca de hechos y evidencias que pudieran decirme más acerca de la muerte en Siria hoy.

Después nos desvela como establecer una lista de características de cómo rodar estas situaciones, estableciendo una comparación irónica con el manifiesto de Dogma 95:

[...] Una vez, el manifiesto Dogma 95 vino a mi mente. Lo Googeele, lo releí, y me imaginé esta idea estúpida de un encuentro que reúne a los manifestantes sirios con los dos cineastas daneses, Lars von Trier y Thomas Vinterberg, que idearon ese manifiesto cinematográfico de Dogma 95 [...] Las escenas deben ser grabadas rápidamente en los lugares reales, sin previo aviso, y sin obtener permiso de los dueños de los lugares [...] Por lo tanto, lo que sigue es una lista ficticia de recomendaciones y las instrucciones sobre cómo filmar manifestaciones. Esta lista fue elaborada y escrita por activistas sirios en sus sitios web, en colaboración con los dos cineastas daneses y el señor Araki, que representan el concepto de guerrilla cinematográfica.

¹⁹ Ver texto completo de la performance en inglés en: <http://muse.jhu.edu/journals/the_drama_review/toc/tdr.56.3.html> [web].(Consultado el 24 de julio de 2013). La traducción del autor, contrastada después con las traducciones de los textos de la publicación: Mroué 2013, 358-74.

Me parece importante destacar cómo esta ironía le sirve a Mroué para desenmascarar la cuestión del punto de vista cultural predominante en relación al estatus de producción de realidad, de producción de verdad, del poder epistémico de la representación, para poner en evidencia de forma crítica las visiones hegemónicas occidentales o eurocéntricas²⁰. En el caso del proyecto cinematográfico de *Dogma* se hace desde la ficción, sin embargo la situación de los manifestantes sirios es de inmediata y violenta realidad, es decir Mroué desde su hacer en medio oriente o sobre los problemas de este territorio siempre se manifestará crítico con el estatus eminentemente burgués de la cultura occidental más allá de que ésta se involucre críticamente en lo catastrófico o simplemente en lo real.

Todo el dispositivo aborda el asunto de qué imagen están utilizando los manifestantes sirios para representarse, para identificar con su protesta, con sus reivindicaciones, pero también destaca en la *Parte 5: Image till Victory*, donde también claramente Mroué problematiza el asunto de la representación, enunciándolo como un asunto clave a la hora de generar un determinado pensamiento sirviéndose de una estética idealizada. En esta pieza se estetiza la caída de un manifestante sirio cayendo lentamente con el móvil en la mano abatido por un francotirador, algo irreal y propio de una imagen idealizada pues nadie podría caer sujetado su móvil en la mano al ser abatido, asimismo el dramatismo se intensifica

²⁰ Mroué ya había profundizado en trabajos previos en este asunto junto a Lina Saneh en *Who's Afraid of Representation?* (2005) o en *Photo-Romance* (2009). En el primer caso Mroué y Saneh oscilan en el escenario entre la recreación de ejemplos del arte de performance radical occidental (a partir de un juego aleatorio abriendo al azar el clásico libro de Phaidon sobre el arte de performance), y la historia de un funcionario libanés que fue a trabajar un día y disparó a todos sus compañeros. Los ejemplos elegidos del libro de Phaidon se corresponden con los casos más paradigmáticos de la performance del cuerpo sufriente (Marina Abramovic', Gina Pane, los accionistas vieneses,...) es decir cuerpos sometidos al miedo, incluso a la posibilidad de muerte, desde prácticas de realidad, pero siempre bajo el paraguas de la autonomía del arte, no de la propia vida como sucede con el funcionario libanés. En el caso de *Photo-Romance*, funciona como adaptación de la película de Ettore Scola *Una giornata particolare* (1977) al contexto del Líbano actual. Pero Marcello Mastroianni y Sophia Loren ya no son los protagonistas, sino los propios Saneh y Mroué. En uno de los momentos aparecerán dialogando íntimamente mientras todo la ciudad de Beirut está concentrada y dividida en dos manifestaciones, entre quienes apoyan y quienes están en contra del gobierno del Líbano.

con los colores usados de fondo en la secuencia donde una aureola de color rojo sangre emerge entre luces blancas y masas negras. Ver de nuevo imagen xx. De modo que frente a la imagen pobre, precaria y descentrada elegida por los manifestantes sirios, el artista como ya ha analizado en obras anteriores reifica una imagen con carácter más épico, más heróico, en la dirección de las imágenes elegidas por los fundamentalistas, para propiciar, fomentar el martirologio, por tanto la estrategia teatral elegida por el artista en contraste con las auténticas intenciones de los manifestantes sirios ponen el foco en la necesidad de generar otras estrategias de autorepresentación más allá de ciertas representaciones, y así lo insiste en las distintas partes del dispositivo.

En el caso de *NBP. Would you like to participate in an artistic experience?*, Ricardo Basbaum nos indica a propósito del proyecto en su fase *Re-projecting (London)*:

A pesar de que cada una de las nueve medidas se pueden tomar como una actividad singular, con sus propios defensores y público, volver a proyectar (londres) es también un hecho colectivo y grupal. Su gesto es negociar los protocolos de la experiencia contemporánea y la práctica del arte, como una línea de fuga para la producción de significado²¹.

Es decir cada una de las acciones propuestas por cada uno de los grupos o agentes lejos de representar los intereses concretos de cada uno de ellos individualmente, sectorialmente,... Comprende la inmanente necesidad de transferir sus capacidades, sus repercusiones en una representatividad de índole colectiva, por tanto se está apostando por una singularidad grupal comunitaria, colectiva, que asume el lugar de la acción y de una representación múltiple que rompe con los cánones clásicos de la representación individualizada.

²¹ Ver en: *Re-projecting London* <<http://www.theshowroom.org/participation.html?id=1679,1681>> [web] (Consultado 20 de Julio de 2014)

En el caso de *Diario de Sueños Intermitentes*, uno de los ejes fundamentales del proyecto gira también en torno a la autorepresentación como un problema poliédrico y cómo las imágenes contribuyen de manera sustancial a la memoria de nuestra subjetividad y a la de los lugares en los que hemos convivido. El problema representacional se encarna en varias direcciones, pero de entre todas ellas quisiera destacar dos procesos: la propuesta de Villaplanana para los internos de autoretratarse fotográficamente fuera y dentro de la prisión estando bajo un régimen de reclusión. En el primer caso el mecanismo es sencillo, los internos tratan de mostrar la importancia y la satisfacción de poder desenvolverse por unos instantes en libertad frente al encierro constante en las imágenes de situaciones que les son prohibidas, como estar dentro del MUSAC de León, en las calles de León o viajar a las nieves en las montañas leonesas, de forma que la imágenes en apariencia sencillas, cotidianas, neutrales esconden una intensificación emocional singular, un proceso de toma de consciencia y la invisibilidad del peso de una determinada legislación restrictiva sobre los cuerpos retratados. En el segundo caso la propuesta adquiere una dimensión más radical, pues nunca antes se había permitido tomar imágenes de la intimidad de los internos dentro de sus celdas en una prisión en el estado español, teniendo en cuenta que estas imágenes podrían tener una circulación y distribución pública por estar producidas en el marco de un proyecto producido con dinero público de una institución artística.

2. Frente a los dispositivos del biopoder proponen otros dispositivos de relación a través de la materialización de intervalos espacio-temporales, fragmentos, relaciones de objetos evidencian los mecanismos de estos mismos.

Las prácticas artísticas que estoy referenciando también ponen el foco en las mismas posibilidades del dispositivo como suma de fragmentos, mecanismos o artefactos que propician o que describen acciones. Pero sobre todo no ofrecen una narrativa lineal con principio y fin, sino abierta, hipertextual y en proceso, que pone en evidencia mostrar cómo experimentar futuros acontecimientos. En este sentido desvelan materialmente la tramoya o la trastienda de la producción, la obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés*, no ha de dejar de tenerse en cuenta como práctica, que junto a otras, resulta fundacional a la hora de introducir y ofrecer al espectador una manera de analizar y pensar el mundo a través del acto de percepción distanciado de un artefacto. Duchamp ha privilegiado un punto de vista mediante el agujero de la cerradura de la puerta, pero si nos trasladamos lateralmente podemos ver todas la capas del decorado, la estructura o la tramoya que está construyendo la imagen que se ve desde la cerradura de la puerta. El escenario, por tanto y entre otras razones, se nos muestra para tomar conciencia de la ilusión artificial que esconde el dispositivo de construcción de la imagen. Ver figuras N° 236-39.

Pero no necesariamente este dispositivo ha de traducirse siempre materialmente, existe también inmaterialmente detrás de las imágenes, gracias a la idea de “mecanismos de poder detrás de la imágenes” enunciada por Serge Daney, quién vincula esta idea al propio acto de mirar²². La introducción que hace David Oubiña a su pensamiento en uno de sus libros es muy esclarecedora a este respecto, Oubiña cita a Daney: “Llamo «imagen» a lo que se apoya aún sobre una experiencia de la visión y “visual” a la verificación óptica de un procedimiento de poder -ya sea tecnológico, político, publicitario o militar-, procedimientos que sólo

²² Quiero agradecer esta referencia a Gerardo Tudurí que surgió mientras lo entrevisté junto a Eva Fernández como miembros de *Cine sin autor* para el proyecto de investigación inicial de Subtramas. Ver la entrevista íntegra en la página web de Subtramas: <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/entrevistas/eje/1/cine-sin-autor>> [video] (Consultada a 24 de marzo de 2014).

suscita comentarios claros y transparentes”²³. Podemos hablar entonces de la relevancia y potencialidad que hay detrás del hecho de que cuando vemos una imagen de cine, o una imagen cualquiera, uno puede tener el entrenamiento o hacer la tarea de descubrir la ingeniería de poder que la ha creado y que la contiene. Oubiña nos insiste que esa forma de ver “es el rechazo aislado de todas las fuerzas de homogeneización... La imagen nunca es plana y toda la relación de un cineasta hacia su material o de un espectador frente a un film se basa en la capacidad para desagregar lo que ve en sus componentes más elementales. Ir en contra de ese carácter asertivo con que se impone toda imagen y encontrar puntos de sutura” (Daney, 2004: 17). Este también sería el propósito de Beckett con la necesidad de poner en evidencia la carencia del tuerto, que de alguna manera ya no sería una carencia, al igual que el afecto de la vergüenza de Kosofsky Sewick como potencialidad política ya no sería solo algo nocivo.

Precisamente los dispositivos de los que hablo nos muestran la tramoya de un dispositivo de relaciones de biopoder con otro artefacto, trabajan permanentemente con esta idea de “los puntos de sutura” que hay en toda construcción de imágenes, que nos permiten ver y leer los mecanismos de poder y trabajo de su construcción. Pero también estarían apuntado a mostrar y leer no solo los puntos de sutura que hay en la construcción de imágenes que nos muestran sino también en la experiencia de un acontecimiento o de la propia experiencia estética, al contemplar por ejemplo la instalación artística que nos proponen. Los “procedimientos” de poder de los que habla Daney, ya sean tecnológicos, políticos, publicitarios o militares son exactamente las relaciones de los dispositivos del biopoder que enuncia Foucault, tal y como se apuntaba en el capítulo 1.

²³ Ver: Daney, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.

Estos dispositivos artísticos recurren a la explicitación de los elementos inmateriales que esconden los dispositivos gracias a su traducción en elementos materiales, que se diseñan en función de fragmentaciones con relaciones entre distintos objetos o artefactos que explicitan intervalos espacio temporales que nos dejan ver los trazos y/o los pasos de los procesos de percepción, transformación u ocultación de algo.

En el caso de *Aprender Física* los intervalos espacio temporales se presentan físicamente para señalar los puntos de sutura con la siguiente agrupación y asociación de elementos:

a) Se colocan juntos en una misma habitación gracias al formato de instalación los documentos y actas de la asambleas soberanas de las colectivizaciones de algunos pueblos de Huesca y Jaén junto con los diaporamas de diapositivas de imágenes aéreas de las lindes y límites de las parcelas de los territorios colectivizados, y los retratos fragmentados de los cuerpos de algunos colectivistas. Ver figuras N° 240-247.

b) Cuando en la narración del video ensayo se hace un ejercicio de comparación entre el código del científico y el de sus estudiantes a través de la comparación de imágenes (para ejemplo: “Al mirar el contorno de un mapa, el estudiante ve líneas sobre un papel, mientras que el cartógrafo ve la representación de un terreno”, etc...).

En el caso de *The Fall of a hair*, Rabih Mroué lo hace a través de mostrar físicamente una serie de artefactos que también tematizan la serie de ideas con los que estructura su conferencia performance, pero que a su vez cada uno de ellos presenta los pasos de la percepción que el autor quiere hacer evidente al espectador:

a) La propia estructura de los *flip books* es muy clara: los libritos se construyen con la suma de todos y cada uno de los fotogramas que constituyen los videos realizados por los manifestantes sirios con teléfonos móviles de los que habla Mroué en su conferencia performance.

b) La colección de imágenes de *Blow up* también es una reproducción de algunos de los fotogramas o stills de estos videos, en concreto de los que aparece de manera más nítida el rostro de los francotiradores.

c) En “*Eyes*” vs “*Eyes*” se nos presenta un aparato que precisamente nos permite un visionado ralentizado de estas imágenes. Gracias al aparato el espectador ve el ojo del francotirador y “actúa” como el otro ojo, al situarse en el lugar del camarógrafo. Se nos proporciona una situación para revivir una experiencia mediante la que se revela el funcionamiento del dispositivo real.

d) Y finalmente *Image till Victory* ofrece todos los pasos, gracias una ralentización de las imágenes de una imagen ficticia y tramposa que representa el retrato del héroe o del mártir que Mroué quiere cuestionar.

En el caso de *The Body in Crisis*, Falke Pisano diseña todo el display de la instalación *Structure for Repetition (not Representation)* a partir de las nociones de “distancia y repetición”, problematizando como percibimos la noción de representación. Lo hace también gracias a poner en evidencia físicamente la distancia entre una serie de paneles diseñados para albergar imágenes (que se presentan vacíos, sin imágenes) y las propias imágenes dibujadas sobre pizarras que se supone deberían estar en estos paneles, ya que estas pizarras se desplazan y colocan en una pared cercana y no en los mismos paneles que cuentan con el hueco donde se deberían haber colocado las pizarras con imágenes según una lógica previsible de representación. Esas distancias son ofrecidas al espectador en

un cálculo muy preciso entre espacios, la estructura en espiral de madera y las pizarras de la pared. Por tanto Pisano encarna materialmente su estrategia de índole inmaterial en la disposición espacial de cada uno de estos elementos, distancias y vacíos. Ver figuras N° 248-251.

En el caso de *9 Scripts for a Nation at War*, toda la instalación se configura con pantallas o muebles que contienen pantallas. Ver figuras N° 252-267. En relación a los muebles, destaca el formato de la instalación en la exposición para la Documenta de Kassel con una serie de escritorios de estudio con pantallas. Se señala y visualiza de una manera muy explícita cada uno de los elementos y objetos que configuran el dispositivo de la instalación y que organizan los espacios de tránsito y uso del espectador. Precisamente es que sucede al mismo tiempo que en los propios videos, las secuencias de imágenes nos señalan y nos muestra con total claridad cada uno de los elementos espacialmente importantes para la acción y la oratoria de los discursos de los videos: los auditorios, salas de prensa, aulas... Pero también las posiciones o elementos/hitos desatacados en estos espacios desde los que se habla: mesas, atriles, azoteas, escenarios, etc... O desde los que se escucha: sillas, filas de sillas, etc...

En el caso de *NBP. Would you like to participate in an artistic experience?*, revisando *Re-projecting (London)* es muy determinate como el dibujo de *NBP* sirve para unir ciertos puntos de la ciudad, de manera que lo que se esta señalando o conectando son lugares, individuos, colectivos o proyectos que puestos en red, en circulación podrán potenciar su capacidad de activación y colaboración. Pero al mismo tiempo están implícitas y se nos hacen evidentes las estrategias artísticas que arman todo este entramado relacional frente al que arman otros mapas oficales de la ciudad. El código de conexiones esta abierto, se nos revela para poder

comprender la capacidad que puede tener el dispositivo tal y como ha sido diseñado. Volver a ver figuras N° 117-118.

En el caso de *El Observatorio de Fragilidad Emocional*, el dispositivo ofrece elementos que propician una experiencia de análisis de las distintas narrativas del malestar neoliberal a través de las *Crónicas* y las *Ficciones*. Además de los videos, cabe destacar que se ofrece al espectador un lugar, algo que parece evidente, pero no lo es, es algo que no se encuentra en los dispositivos relacionales oficiales, que a siempre tratan de ocultar el malestar. En el caso de las *Crónicas* un sofá y a los pies una alfombra, simulan el espacio de consumo de tv de una sala de estar de un hogar medio en España, pero también asociado con la propuesta de la imágenes de *Crónicas* resignifica en otra dirección el uso de este espacio cotidiano y común. En el caso de las *Ficciones*, también se ofrece de un lugar para apearse y escuchar. Y en coherencia con la puesta en evidencia del anacronismo tecnológico, se nos ofrecen aparatos obsoletos (viejos discmans) con los que se puede escuchar las voces en off que leen los fragmentos de literatura de ciencia ficción seleccionados.

En el caso de *Diario de Sueños Intermitentes*, los elementos con los que se trabaja en paralelo son muchos: colecciones de imágenes del álbum familiar y personal de los propios internos, series de películas que se ven dentro de un programa de cine organizado, cartas y textos escritos por los propios internos, series de fotos realizadas por los internos dentro y fuera de la cárcel. De modo que todos estos documentos juntos articulan una estructura compleja de relaciones que ponen en evidencia las posibilidades de la mediabiografía como metodología, la aplicación de la imágenes como dispositivo de memoria, así como la puesta en evidencia de todas las cosencuencias que van teniendo y afectando cada una de estas experiencias sobre las otras. Pues todo proceso es evaluado en puestas en común con todos los

participantes implicados, de momento que en todo momento hay una devolución de los aciertos, de los momentos felices, pero también de los malestares, de los desacuerdos, de las dificultades que cada uno está teniendo; esto lo recuperaré para abordarlo con más detalle en páginas sucesivas. En el caso de *poétique(s) de l'inachèvement* [poética(s) de lo inacabado], Riera y sus colaboradores se preocupan de introducir y mostrar juntos todos y cada uno de los elementos que han sido claves en los procesos de producción de todo el dispositivo, de sus relaciones y distintas capas de significación. Ya hemos detallado en el capítulo de los casos de estudio cada uno de estos elementos.

En el caso de *Cuatro amantes / cuatro inversiones*, también es muy importante y necesaria la acumulación de todos sus elementos y ofrecer un lugar con unas determinaciones espaciales muy concretas: ofrecer cuatro tableros juego con cuatro mesas, cuatro asientos, etc.... A pesar de que el juego solo funciona en solitario se trata de incidir en la sensación de soledad, de aislamiento por cercanía, pues al mismo tiempo puedes estar acompañado de al menos tres personas haciendo lo mismo.

La propia estructura del juego también es un dispositivo de conexiones entre espacios, imágenes, acciones y textos gracias a la tarjetas que proponen conexiones entre todas las partes del tablero de arriba abajo, de abajo arriba, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, estableciendo un continuo hipertexto de relaciones y consecuencias.

La colección de maquetas que reproducen los espacios imaginarios con los que se especula en las cuatro instrucciones del juego suponen también artefactos de visualización de esas propuestas y relaciones.

3. Si bien están en contra del componente afirmativo del capitalismo, no ofrecen simplemente una negación del mismo, sino doble negación mediante una cuestionamiento a través de la afirmación de una biopolítica subversiva: operan en la lógica del conocimiento políticamente situado.

En relación a los dispositivos de las relaciones de poder que Foucault desentraña al respecto del funcionamiento del biopoder, como vimos en la introducción Lazzarato nos apela a generar otra biopolítica, y Michael Hardt a desarrollar la posibilidades subversivas de la misma. Ya sean individuales o colectivos, todos los autores de los casos de estudio referenciados tienen una conciencia directa o indirecta a este respecto, si bien también son conscientes de la dificultad política y práctica que esto implica, y especialmente no son ingenuos con la responsabilidad y capacidad que puede tener el arte en este sentido. Desde una posición claramente consciente contraría al capitalismo, todos los casos de estudio han especulado con las posibilidades de su posicionamiento político. Y en este sentido su “no”, no es un simple no que responde a la afirmación del capitalismo.

Deleuze una vez más nos pone en la pista, gracias a la recuperación de la filosofía nietzscheana, en concreto del mito de Ariadna utilizado por Nietzsche para explicarnos cómo funcionaría la lógica del eterno retorno: “Ocasionalmente Dioniso también dice a Ariadna, jugando: «¿Por qué tus orejas no son todavía más largas?» Dioniso recuerda así sus errores a Ariadna, cuando amaba a Teseo: creía que afirmar era llevar un peso, hacer como el asno. Pero en realidad Ariadna, con Dioniso, ha adquirido orejas pequeñas: la oreja redonda, propicia para el eterno retorno”. Es decir Deleuze recupera las posibilidades de la afirmación, que no hay que confundirla con la actitud del esclavo, alienado y supeditado al poder, que

Nietzsche representa con la figura del burro, que dice que sí a todo, o con la actitud del sujeto dominador que se afirma por el sometimiento del otro al colocarlo en el lugar del burro. “No hay afirmación que no sea inmediatamente seguida de una negación que no es menos errónea e ilimitada que ella misma”²⁴.

Por tanto Deleuze nos habla de una doble afirmación que viene detrás de la negación y de índole muy distinta de la primera afirmación²⁵. Los casos de estudio referenciados conscientemente entienden que no es necesario solo con negar o estar a la contra sino consideran imprescindible urdir mecanismos desde sus propios dispositivos que ofrezcan una afirmación de la vida con otras posibilidades, por supuesto desde la posición de conciencia activa de resistencia frente a las lógicas del sistema dominante. También Ahmed profundiza en este sentido recuperando los análisis de Wendy Brown en relación al concepto de resentimiento enunciado previamente por Nietzsche. Brown argumenta que ha habido una fetichización de la herida en las políticas subalternas²⁶. El sujeto subalterno llega a estar investido en la herida, lo que convierte a la misma herida en la identidad del sujeto subalterno. Brown sugiere que las reacciones a los daños son inadecuados como base de la política ya que tales reacciones hacen imposible la acción: “La venganza como una «reacción», un sustituto de la capacidad de actuar, produce una identidad ligada a la historia que la ha producido, así como un reproche al presente que encarna la historia”²⁷. Por tanto la transformación de la herida en una identidad es muy problemática, se trataría de generar, motivar o impulsar una política que puede

²⁴ Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1998. 66.

²⁵ Ver todo el desarrollo en relación a las cadenas de acción, reacción, afirmación y negación del mito de Ariadna en ibídem 207-270. Y consultar especialmente el esquema de la página 203 de este libro.

²⁶ Brown, Wendy. *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton: Princeton University. 1995. Press. 55.

²⁷ Ibid 73.

actuar en vez de reaccionar²⁸. Tampoco podemos dejar de tener presente los procesos de espectacularización y globalización del dolor que con una gradual intensificación vienen desarrollando los mass media a lo largo de los últimos cuarenta años. De hecho asistimos a procesos que muchas más veces producen disfrute y risa más que tristeza o indignación, como apuntábamos con Illouz, van acompañados por una mercantilización del victimismo. También en este sentido bell hooks nos insiste en cómo el feminismo no exclusivamente puede moverse a través del dolor en la política, si también se vincula a “la educación global para la conciencia crítica de la resistencia política colectiva”²⁹.

La misma Ahmed también matiza sobre las posiciones en contra, en relación a las políticas feministas:

El feminismo está determinado por lo que está en contra, al igual que los cuerpos y las vidas de las mujeres pueden estar conformados por las historias de violencia que les llevan a tener una conciencia feminista. Si el feminismo es una respuesta emocional así como ética y política de lo que está en contra, entonces, que el feminismo está en contra no puede ser visto como "exterior" al feminismo. En efecto, el "qué" el feminismo está en contra es el "qué" que da a las políticas feministas su margen³⁰.

Siguiendo a George Didi-Uberman, los dispositivos artísticos de los que hablamos presentan imágenes que toman posición, no partido, en lo político, es decir su compromiso no es partidista, o sujeto a una propaganda sino comprometido con lo político, lo que verdaderamente impulsa la política, entendida como un motor dinámico, muy lejos de la política vacía a la que estamos acostumbrados³¹. En este sentido es muy importante el lugar del conocimiento y su producción, gracias a una

²⁸ Es interesante en este sentido seguir de cerca toda el proceso de criminalización de las acciones de la PAH por parte de la derecha y sus medios reprochándoles que actuaban por resentimiento, cuando la PAH es claramente uno de los movimientos políticos y sociales más activo, que no reactivo, con el que afortunadamente contamos en el momento presente. Lo que pone en evidencia la complejidad de las estrategias políticas.

²⁹ Ver: hooks, bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, London: Sheba Feminist Publishers. 1989.

³².

³⁰ Ibid Ahmed, 2004. 174.

³¹ Ver: Didi-Uberman, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

conciencia de conocimiento situado como apuntara Donna Haraway (lo que matiza la idea del tuerto de Beckett), que precisa de manera muy específica:

[...] La racionalidad es simplemente imposible, una ilusión óptica proyectada de ningún parte comprensible. Las historias de la ciencia pueden ser poderosamente contadas como historias de tecnología. Estas tecnologías son formas de vida, órdenes sociales, prácticas de visualización. Las tecnologías son prácticas expertas. ¿Cómo vemos? ¿Desde dónde vemos? ¿Qué es lo que limita a la visión? ¿Para qué vemos? ¿Con quién vemos? ¿Quién llega a tener más de un punto de vista? ¿Quién es cegado? ¿Quién lleva los ojos vendados? ¿Quién interpreta el campo visual? ¿Qué otros poderes sensoriales queremos cultivar además de la visión? El discurso moral y político debería ser el paradigma sobre el discurso racional, sobre los imaginarios y tecnologías de la visión. El reclamo u observación de Sandra Harding, de que los movimientos de las revoluciones sociales ha contribuido más al desarrollo de la ciencia podría leerse como una demanda de las consecuencias del conocimiento en los nuevos posicionamientos tecnológicos. Harding durante mucho tiempo no ha recordado que incluso si las revoluciones sociales y científicas han sido siempre visionarias no han sido siempre liberadoras. Tal vez este punto podría ser recogido en otra frase: la cuestión de la ciencia en lo militar. Las luchas sobre lo que podemos contar como explicaciones racionales del mundo son las luchas sobre la formas de ver. Los términos de la visión: la cuestión de la ciencia en el colonialismo, la cuestión científica en los exterminios o genocidios, la cuestión de la ciencia en el feminismo³².

Estos dispositivos artísticos operan desde esta condición de producción de conocimiento políticamente situado, no dan respuestas definitivas sino precisamente explicitan y/o desmontan el estado de certeza que estructuralmente demanda el sistema, y que es el responsable del ocultamiento de determinadas consciencias y reglas no escritas. Mientras permiten ver simultáneamente problematizan el estatus del límite y cuestionan abiertamente con la experiencia que ofrecen la categorías de la percepción y la visión.

En el caso de *Aprender Física*, el conocimiento políticamente situado se manifiesta en cómo se describe la idea de las zonas de excepción o de ausencia de educación sobre la economía; y cómo se señalan la complejidades del concepto de paradigma. Uno de los mayores propósitos del proyecto es hacer consciente que

³² Ver: Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and Privilege of Partial Perspective" en *Feminist Studies, Inc.* 14. 3 (Autumn, 1988). 575-77. <<http://www.jstor.org/stable/3178066>> [texto].

para que se produzca un cambio de paradigma no es suficiente con tener una nueva idea o descubrimiento, sino saber ponerlos en relación con un cuestionamiento de todo el paradigma que estamos poniendo en entre dicho, de modo que se produzca el reconocimiento y la aplicación de esta nueva idea o descubrimiento. También el video ensayo deja claro que estos procesos implican luchas pues lo que está en juego es perpetuar intereses particulares de una élite en el poder, por ejemplo cuando se pone en evidencia lo que se oculta detrás de la superstición simbólica del barómetro de la bolsa de Madrid:

Curiosamente el barómetro de la bolsa de Madrid desde que se estropeo en una ocasión siempre marca variable, nunca fue reparado, pues según los expertos financieros variable es la situación ideal en la que deberían estar siempre los mercados, las finanzas... La economía en última instancia. Sin embargo analizando esta superstición desde la situación real, puesto que la posición de la aguja del barómetro nunca se mueve, podríamos interpretar que la posición de los mercados, las finanzas... La economía en última instancia es inamovible; o que las élites financieras desean que sea inamovible.

En el caso de *Cuatro amantes / cuatro inversiones*, las inversiones se nos presentan como cuestionadoras de nuestro sistema económico a través de la crítica de ciertas categorías, valores y sentimientos, que son estimulados por la lógica de los sistemas liberales y neoliberales en las sociedades occidentales, toda una declaración política de intenciones:

En el caso de la inversión 1, la trascendencia, pues todo ha de ser trascendente, propiciar un progreso, según las lógicas positivista hegeliana - es decir consiguiendo éxito, rentabilidad, reconocimiento-. En el caso de la inversión 2, la productividad, que ha de ser constante y en siempre en ascenso, baluarte fundamental del capitalismo. Y en el caso de las inversiones 3 y 4, el miedo y la

seguridad, sentimientos propios de las sociedades de control, que son alimentados por los valores de la trascendencia y la productividad, al igual que la trascendencia y la productividad se construyen según los parámetros del miedo y la seguridad³³.

La poética de cada una de las propuestas del juego se ha pensado para poner en entredicho cada uno de estos principios. La obsesión con ser productivos, vivir y producir con trascendencia y, a la par, garantizar que con seguridad vamos a lograrlo, y que para ello nuestros entornos han de ser seguros, imponen una serie de mecanismos de autocontrol y control sobre todo y todos aquellos que nos rodean. Todos estos mecanismos están siempre determinados y limitados por el miedo. El juego apunta por tanto no solo a cuestionar y desmontar este sistema de valores, sino también a estimular otras posiciones para imaginar otros espacios, otros hábitos, otras relaciones, que puedan deshacerse de las tendencias nihilistas, mortecinas y “zombies” a las que nos empuja en vida una determinada combinación de estos cuatro valores al estrangular la posibilidad de una vida placentera y digna en el momento contemporáneo.

En el caso de *The Fall of a hair*, en la conferencia-performance se nos desvela un dispositivo que Mroué nombra de *Doble Grabación* y que evidencia la transformación del cuerpo por la tecnología:

Por un corto instante, los ojos de los dos hombres se encuentran, contacto de ojos, a continuación, sin la menor vacilación el francotirador saca su arma y

³³ En el estudio de las categorías espacio temporales en función de los valores, la moral y la ética fue muy importante mi acercamiento más preciso a la filosofía del *eterno retorno* de Nietzsche a través de Deleuze. Sus aproximaciones fueron clave para profundizar en la necesaria redefinición de las categorías espaciales y temporales de la modernidad, y del concepto de límite, gracias a la crítica nietzscheana de la metafísica. Frente a la noción positivista hegeliana de progreso, que se constata en la linealidad progresiva de la historia, Nietzsche plantea la necesidad superar la metafísica apelando a la noción de eterno presente, un presente en el que coexisten pasado y futuro, frente a la trascendencia que impone la lógica del progreso (Deleuze, 1998: 71). Esta redefinición temporal y espacial fue muy importante para el desarrollo de la obra, especialmente en la conceptualización de las Inversiones y las tarjetas.

apunta a los ojos, dispara y hiere su objetivo. El ojo cae al suelo, se gira hacia el techo de la habitación, y vemos lo que está viendo... En otras palabras, sus cámaras no son cámaras, sino los ojos implantados en sus manos – una prótesis óptica.

Se nos habla de una “nueva retina” y después se inicia un proceso auto-reflexivo de análisis de todo este dispositivo de producción de imágenes en medio del conflicto, a partir del cual Mroué lanza algunas preguntas, que en sí mismas son pautas de interpretación del trabajo y de la gestión de su afectación:

No hay nada que ver, pero hay un rostro sin ojos y sin características. Pero ¿por qué no somos capaces de ver la cara? ¿es porque los asesinos se esconden detrás de una identidad colectiva, una identidad diluida, una que se conoce como "el régimen" o "los peones del régimen" y sus "matones"? Si este es el caso, entonces ¿por qué los sirios insisten en el registro de los asesinos del régimen de Ba'ath? ¿por qué se mueren por unas pocas más de imágenes? ¿no es mejor huir de la vista de los asesinos antes de que te maten? ¿por qué siguen filmando a pesar de que les miran con sus ojos cuando levantan las armas hacia sus objetivos con el fin de matarlos? Hago estas preguntas porque cada vez que veo estos videos y otros videos similares, pueda ver que el cámara podría haber escapado si hubiera querido [...] Un amigo mío me preguntó: si el camarógrafo fue asesinado durante el rodaje, ¿por qué podríamos ver su video subido en internet? ¿Quién lo hizo? El primer pensamiento que viene a la mente es que uno de sus amigos o miembros de su familia cogió el teléfono móvil y subió el vídeo en Internet. Personalmente, no pienso que sea si, ya que no creo que el camarógrafo esté muerto. Porque, como he sostenido antes, de lo que el camarógrafo es testigo es exactamente de la misma cosa que grabó en exactamente el mismo tiempo. Como resultado de ello también es la misma cosa de la que somos testigos cuando vemos el video. Este significa que nuestros ojos son una extensión de los ojos del camarógrafo y, como hemos establecido, sus ojos son una extensión de las lentes de su teléfono móvil...

Algunas de estas preguntas le sirven a Mroué para introducirnos en lo que entiende por la importancia de los “trípodes”, ver figuras N° 268-269. Tanto los trípodes de las cámaras como los de las armas, es decir de las posiciones privilegiadas, de los puntos de vista, de las cámaras oficiales frente a las de los teléfonos móviles de los manifestantes. De los trípodes en relación a la construcción de las políticas del estado y también del uso político de las imágenes:

[...] La dependencia de los canales oficiales en el trípode se presenta, sin duda, como un recordatorio de que la solidez del Estado es indiscutible y su imagen incontaminada e inquebrantable... Las imágenes tomadas por las “organizaciones terroristas armadas ponen en peligro la seguridad del país”, esas imágenes inamovibles son muy sospechosas y muy probablemente falsas y fabricadas. Deseaban obtener imágenes claras, a fin de que sus partidarios y de ellos mismos vean su “gran logro” una y mil veces, sin jamás cansarse o aburrirse y llenarse del éxtasis de su "Victoria histórica". Su deseo era insertar la operación en la "imagen oficial", que les haría eternos, inmortales, y haría que se extienden desde el presente hacia el futuro como sino hubiera nada antes y después de esta imagen... Los revolucionarios sirios han adoptado la actitud opuesta. Se dan cuenta de que una Imagen "clara", si es un soporte o antagónica con su causa, sólo puede dañar la revolución. Los manifestantes son conscientes de que la revolución no puede y no debe ser televisada... Con esta insistencia en el envío de videocartas, me pregunto si los ciudadanos sirios, creyentes y no creyentes por igual, son conscientes de que la religión está separada de la revolución. ¿Ellos saben que estos videos muestran aspecto seculares de su revolución? Porque, para mí, estos videos niegan la idea de que su ejecución es la voluntad de Dios, según lo declarado por los líderes religiosos, como Jomeini en su guerra contra el Baas iraquí, o Bin Laden y su colega salafista Abu Musab al Zarqawi, que utiliza la religión para justificar el asesinato de un gran número de personas inocentes en misiones suicidas. Con estos vídeos, los manifestantes sirios rechazan esta idea, y confirman que el asesinato de personas inocentes es también un trabajo de seres humanos...

La idea de los trípodes de las armas y de las cámaras oficiales, es crucial para identificar un conocimiento políticamente situado, de la manera en la que se indentifica a los trípodes con lugares determinantes y privilegiados para apuntar a un objetivo o generar una imagen oficial. La idea de la imagen clara y la imagen pixelizada, imagen pixelizada que para Mroué es la imagen verdaderamente revolucionaria de los manifestantes sirios, frente a las imágenes oficiales del sistema o del régimen sirio, pero también frente a las imágenes mitificadas de los héroes y los mártires que podríamos confundir como revolucionarias. Mroué lo hace gracias a hacer consciente la necesidad de conocimiento que producen los diferentes dispositivos tecnológicos descritos y utilizados materialmente en la narración y en la instalación. También Mroué se posiciona políticamente denunciando los procesos de manipulación política que utilizan el fanatismo religioso para sus propios intereses, lo hace desvelando que los disparos de los francotiradores, los producen humanos, instigados por otros humanos y no Alá, aunque los hagan en nombre de Alá.

En el caso de *The Body in Crisis*, Pisano además de hacer un homenaje al pensamiento crítico de la artista brasileña Lygia Clark, pone en evidencia una conciencia al respecto de cómo el espectador se ve interpelado por la propia estructura material de la instalación artística y en relación a la capacidad de afectación que tiene sobre él al trasladar un determinado relato o suceso narrado a través de los elementos de la misma, la instalación deviene en una estructura metalingüística en sí misma al ser una estructura que se pone en crisis para mostrar una crisis, la crisis del momento contemporáneo. André Rottmann nos insiste en que:

Al reflexionar sobre el potencial transformador de la experiencia estética, y seguir con distintos trazos su promesa de reconsiderar como supuestamente mudo el objeto en la contemplación, en términos de la dependencia mutua de las obras

de arte y el espectador, la práctica conceptual de Falke Pisano se enfrenta al régimen actual de la comunicación sin sucumbir completamente a su dominio³⁴.

En el caso de *9 Scripts for a nation at war*, se pone en evidencia la importancia de cómo se arma un discurso o comunicación en relación al lugar donde va a ser recibido, la importancia de cuál es la posición de quién pone en boca ese discurso, cómo se ponen en circulación determinados conceptos o narrativas en relación a la guerra mediante el uso del lenguaje, y del uso posicionado que hacen los distintos sujetos de toda esa terminología. El mismo uso de las imágenes contribuye a poner el foco en el uso del lenguaje. El lenguaje supone de hecho el elemento clave que articula todo el dispositivo del proyecto y que lo desvela al mismo tiempo. La posición desde la que hablan las personas supone el núcleo que problematiza y articula todo el proyecto. Como nos indica Ian White, precisamente cada tema desde del que se habla presenta una cuidada relación construida³⁵:

- Entre lo que se habla (que proviene de distintas fuentes: transcripciones derivada de entrevistas, grabaciones en el tribunal, blogs, entrevistas llevadas a cabo por los artistas); y la persona que habla (que no usa siempre su propias palabras en todos los videos);
- Entre lo que se habla y el registro de su lengua (pública, privada, informativa, discurso público formal),
- Entre lo que se habla y los otros representados o implícitos (interrogadores, audiencias, lectores imaginarios).

Como ya hemos visto en los videos se ha generado una especie de aplazamiento o transferencia en las palabras de una persona que han sido transcritas para ser leídas y para hablar por otro.

³⁴ Ibid Rottmann 2011.

³⁵ Ver White, Ian. "One Script for 9 Scripts from a Nation at War" en *Afterall Online Journal* 18 (2008) <<http://www.afterall.org/journal/issue.18/one.script.9.scripts.nation.war>> [texto].

El posicionamiento político que se deriva de todo el proyecto está en cómo se pone en evidencia que la complicidad con la guerra estriba en hablar por otro o querer hablar por otro, y al mismo tiempo revelar que el silencio o callarse ante la guerra también es otra manera de participación en la misma. Aparece entonces un asunto clave que es el de la descorporización y la experiencia racional usado en un sentido político favorable para uno mismo, “¿Desde dónde puedo hablar (escribir)? ¿Y desde qué posición estás leyendo esto?”, como apunta Ian White al respecto del video *Fuente*, que simula la información que procesamos en internet:

Yo no estoy en una sala viendo atrocidades que ocurren en otros lugares, propagadas por un sistema político que no es el mío, con el apoyo de personas que no son yo y que suceden literalmente y simbólicamente en otros lugares, lo que alimenta la comodidad, la fantasía de mi no participación-pues- estoy en mi habitación y me encuentro-simplemente-con lenguaje, con escritura. O al respecto del video Bloguero: El Bloguer es como un servicio de noticias alternativo leído en video por una persona, pero sin centro fijo, sin un único hablante, no hay puntos en común aparte del hecho de que todas estas cosas se han escrito en o alrededor de un lugar o una situación en primera persona, para un lector desconocido. Y esa es la cosa. Uno de los principios generativos y del mantenimiento de la guerra en Irak es en que en realidad la guerra es contra un enemigo invisible (léase "silencioso"), una síntesis del "terror", entonces esta sección de 9 Scripts invierte la ecuación: el imaginario aquí no es “el otro”, sino el espectador, que figura como imaginario para el lector de estos blogs. Yo. Estoy dirigido, pero el escritor [del blog] por dos veces eliminado. Entonces, ¿quién soy yo?.

La doble eliminación del autor del blog hace referencia primero a quién escribe por primera vez la información por no revelar quién es cuando la escribe, y la segunda eliminación a quién administra el blog editando y emitiendo lo escrito por este primer autor por no revelar de nuevo quién es, de hecho ambos podrían ser o

no la misma persona- ésta es una estructura parecida “salvando las distancias” a la que reproducen las agencias de prensa.

En el caso de *NBP. Would you like to participate in an artistic experience?*, las instrucciones que se nos proponen para usar la forma NBP, tratan de poner en evidencia aquellas situaciones que no son muy habituales a la hora de extender la potencialidades de la producción artística a ámbitos colectivos, o a entornos o personas ajenas a lo artístico, se presentan como un alegato poético de motivación y activación emancipadora frente a los dispositivos del biopoder a los que estamos acostumbrados:

Temporalidades que impulsan espacios, los espacios que dan forma al tiempo: continuidades y discontinuidades. Nuestros cuerpos transitan por estas oscilaciones. [...] El pensamiento como algo que puede ser proyectado, moldeado, construido, acumulado, recogido, contratado, ampliado, arrugado, descartado, corroído, revelado, magnificado, amplificado, destrozado, disuelto, etc [...] El pensamiento está por lo tanto, esencialmente cargado con potencial plástico [...] No como testigos, simplemente testigos ópticos, sino como una estrategia para la generación de otros procesos, muchos y variados [...] Es un programa para cambios repentinos [...] Nuevas Bases para la Personalidad [...].

En el caso de *El Observatorio de Fragilidad Emocional*, C.A.S.I.T.A. parte de una posición muy clara, visibilizar los mecanismos y dispositivos de relación que caracterizan el malestar neoliberal. Como la aceleración de los ritmos de vida, la exigida disponibilidad permante marcada por la flexibilidad laboral, junto a una precarización de las condiciones laborales y de vida ha devenido en un cóctel explosivo con infinitos trastornos emocionales que convierten la propia vida en un problema. Con el proyecto se trata de generar una serie de narrativas sobre el

malestar, pero también motivar que el espectador puede hacer conscientes las suyas propias.

En el caso de *Diario de Sueños Intermittente*, el posicionamiento político también es radical y arriesgado, al introducirse en el corazón de un dispositivo de vigilancia y control por autonomasia, la prisión. Se pretende revertir al menos por un tiempo la lógica de este dispositivo estableciendo otro dispositivo relacional con y entre los internos, los funcionarios de prisiones, la institución penitenciaria y por tanto el Estado. La realización de una serie de talleres, actividades, pautadas por la metodología que marca el dispositivo de la mediabiografía que propone Villaplana introduce tomas de conciencia que no serían posible entre los internos en condiciones de normalidad, y empuja a los funcionarios a replantarse o al menos enfretarse a las limitaciones e imposiciones irracionales e injustas que siguen caracterizando las estructuras panópticas de vigilancia. Se percibe muy bien en otra declaraciones de Rudy Velázquez, al entender que ha desarrollado otra conciencia crítica con respecto a su dignidad, al analizar como relata determinados episodios en cárceles en el pasado:

Cuando llegué a la cárcel de Cáceres nos encontramos. Pero Jeny como estaba solita, está cohibida en muchas cosas. Aparte de que era una prisión vieja, no tenía duchas en las celdas, son duchas comunitarias, hay muchas personas drogadas las 24 horas del día, el patio, el comedor y las salas están sucias. No hay limpieza en esa cárcel. Esa suciedad nos tenía cohibidas. Encontramos buenas personas, sí que las había, pero estábamos muy retenidas de todo. [...] el 24 de diciembre que era nochebuena, nos arreglamos bien guapas. Jeny llevaba un año en prisión y no se había colocado una falda por miedo a que la castigarán o que los chicos de la cárcel le dijeran alguna cosa, pero al sentirse junto a mí, como que se sintió más liberada y con más fuerza de voluntad para ser ella misma. Entonces ella llegó, se colocó una falda larga, nos pusimos muy guapas y nos fuimos a la misa del 24 de diciembre. Cuando llegamos al polideportivo, [...], al entrar hubo una funcionaria de prisiones que nos miró a las dos y nos dice: "Siéntense aquí". A las mujeres siempre las colocan aparte. Y nos mandaron sentarnos donde estaban las chicas.[...]. A los cinco minutos llega el Jefe de servicios y nos ve. Nos dice mirádonos: "¿qué hacen ustedes en ese lado?". Nosotras le contestamos: "A nosotras nos mandaron sentarnos aquí". Él responde: "Eso fue porque las confundieron y no saben quienes son! ¡Vamos levántesen y para allá!. Pero así con un tono déspota, cómo te estoy diciendo o

peor. Y nos fuimos a sentarnos a donde estaban los chicos... Pues el peor error que cometió. Habernos mandado donde estaban los chicos. [...] Los chicos empezaron a acercarse a nosotras. Nos decían: “Feliz Nochebuena y nos daban un beso en la mejilla!”. Y todos los chicos vinieron hacia nosotras. Ese señor, el Jefe de servicios se puso histérico, pero tan histérico... que llegó, buscó a dos funcionarios más y mandó agarrar a los chicos que se salieran del lado de nosotras. Y no conforme con eso, después de la misa íbamos a la comida, y saliendo del comedor volvió a aparecer el Jefe de servicios y agarró a Jeny y le dijo que mientras el estuviera de servicio no se vistiera como tal. Y Jeny le respondió: “¿Cómo quieres que me vista? ¿Cómo un hombre? Pues no me voy a vestir como un hombre porque no me siento como un hombre”³⁶.

En el caso de *poétique(s) de l'inachèvement* [*poética(s) de lo inacabado*], Alejandra Riera y sus colaboradores asumen con las vistas parciales y vistas incompletas la compleja y difícil tarea de poner en cuestión en todo momento la posición política y cultural desde la que actúan, desplazarse de los lugares esperados o socialmente predeterminados. En este sentido Riera está influenciada por las experiencias y aprendizajes a lo largo de los últimos años en la clínica Laborde sobre las metodologías de Jean Oury y Fransesc Tosquelles. Estas metodologías sin obviar nunca la malignidad que padecen los usuarios de la psiquiatría insisten en la trascendencia de desplazarse de los estados o posiciones mentales patologizados como estado “anormales” para entenderlos como otras maneras y visiones a la hora de estar en la realidad, y precisamente explorar la posibilidades de estos puntos de vista y posiciones vitales. Tosquelles habla de la necesidad de que una institución (social, cultural, sanitaria, etc...) tendría que estar instituyéndose todo el rato³⁷. Oury hablaba de encontrar una empatía en la libertad del loco que no es la contención de la represión normativa³⁸. Riera y sus colaboradores asumen en este reto en el contexto de la producción de la película-

³⁶ Ver, Villaplana Ruiz, Virginia “Tecnologías Creativas, Comunicación Social y Expresión de subjetividades de género en el contexto de la cárcel. Diálogos narrados en Diarios de Sueños Intermitentes”, en Raquel (Lucas) Platero (editora) *Intersecciones. Cuerpos y Sexualidades en la Encrucijada*. Madrid: Edicions Bellaterra, 2014. 292-94.

³⁷ Ver Tosquelles, Francesc. *Education & psychothérapie institutionnelle*. Francia: Ed. Matrice, 2001. Y *Le travail thérapeutique en psychiatrie*. Toulouse: Ed. Eres, 2009, (1ª ed. 1967).

³⁸ Ver *Dialogues à La Borde*, éd. Hermann, Paris, 2008. Y *Préalables à toute clinique des psychoses : dialogue avec Patrick Faugeras*. Toulouse: Érès, 2012. Y *Essai sur la création esthétique*. Paris: Hermann, 2008.

documento < ... - *historia(s) del presente* - ... >, y abordan cómo generar un lugar con distintos tipos de circulaciones donde el malestar se comparta, crear momentos de experiencia, de otra intensidad emocional, pero como aclara Riera no es actuar terapéuticamente o hacer una narrativa que explique que todo va mal -otra cuestión es que la experiencia acabe teniendo consecuencias terapéuticas-, se trata más bien de entender como ella dice que “las experiencias no están previstas hay que hacerlas”. Después de diversas acciones en que los participantes queman imágenes, o hacen agujeros en imágenes colgadas en cuerdas o estructuras en el teatro donde se ruedan (ver figuras N° 270-271), la siguientes acciones tiene que ver con la gradas del teatro, las gradas son el lugar y la posición del público. Y en un momento alguien dice: “Imaginar un sistema de visión que excluya el encuadre de la cámara... Ella dice que podemos comparar la cámara con esas gradas, que son el lugar predeterminado desde donde el público va a asistir a la obra de teatro”. Alguien lee una serie de preguntas: “¿Cuál es un estado independiente? ¿qué es un estado de las cosas? ¿es el estado en que uno se encuentra? ¿Es un estado sentimental? ¿qué es ese estado?”.

Y a continuación todos se ponen a desmontar las gradas del teatro... Les dan la vuelta de su posición habitual, y después durante un buen rato deambulan y se desplazan, meten sus cuerpos entre sus barrotes y por encima de sus todas sus partes, huecos y asientos completamente invertidos... Ver figuras N° 272-273.

En otro momento de la película otra mujer lee en un bosque rodeado por muchas personas:

Allí donde era yo, nosotros debemos advenir. El espectáculo cinematográfico tiene sus reglas, que permiten acabar en productos satisfactorios. Sin embargo, la realidad de la que hay que partir es la insatisfacción. La función del cine consiste en presentar una coherencia falsa, aislada, dramática, documental,

como sustituto de una comunicación y una actividad que están ausentes. Para desmitificar el cine documental hay que disolver lo que llamamos su sujeto...Dispersión...¡Los aparatos de grabación han sido alcanzados! ¡Han sido destituidos!

Por tanto al igual que la grada, la cámara, y la cámara, al igual que la grada, son reivindicados desde una posición destituida, apelando a un nuevo lugar desde el que han de operarse.

4. Son dispositivos que incorporan la conciencia de la Visualidad Háptica.

Utilizo la definición de háptico que desarrolla Laura U. Marks. El término háptico viene de la descripción de Deleuze y Guattari de “espacio suave”: un espacio motivado por una constante referencia al medio ambiente inmediato, como cuando estamos navegando o atravesando una extensión de nieve o arena. Los espacios de corto-alcance no son navegados a través de los referentes abstractos de mapas, compases u otras herramientas, sino por una percepción háptica. Deleuze había recuperado el término de los historiadores del arte Alois Riegl y Wilhelm Worringer³⁹. Deleuze y Guattari no comprenden lo háptico y lo óptico como una dicotomía, pues se deslizan lo uno en lo otro, utilizan las siguientes imágenes para definirlo: cómo se mueve una persona “sin techo” por la ciudad o una tierra que queda “estriada” al ser atravesada por gente nómada⁴⁰. Para Marks sería imprescindible recuperar la

³⁹ Ver: Riegl, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: La balsa de Medusa, 1992. (publicado originalmente como *Spätrömische Kunstindustrie* en 1927) Y ver: Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

⁴⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *1440: lo liso y lo estriado en 1000 Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Y ver: Deleuze, Gilles. *Cinema 2. La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986. 26.

pérdida que hay en la cultura occidental entre lo háptico y lo óptico, relación que describe como “robusto flujo entre una sensual cercanía y una simbólica distancia”⁴¹.

Todos los dispositivos artísticos elegidos como casos de estudio de una forma u otra apelan a restablecer espacios entre lo háptico y lo óptico.

La visualidad óptica requiere de distancia y un centro, el espectador actúa como una cámara oscura. Sin embargo en una relación háptica nuestro yo se traslada a la superficie para interactuar con otras superficies⁴². Cuando esto sucede hay una decidida pérdida de la profundidad. Perdemos el centro, transformamos la superficie, “que se adhiere a los cambios”. Nos transformamos en este proceso de interacción. “Mantener la distancia óptica es la muerte por la abstracción. Pero perder toda la distancia con el mundo es la muerte material. Llegar a ser indistinguible del resto del mundo”. Por tanto ¿qué potencialidades hay en lo háptico?, implicarían una ligazón, un devenir constante entre ambas situaciones extremas. Marks define la percepción háptica como

La combinación de lo táctil, lo sinestésico, las funciones propioceptivas⁴³, la manera en la que experimentamos tocar la superficie como desde el interior de nuestro cuerpo. En la visualidad háptica, los ojos funcionan como órganos que tocan. La visualidad háptica, un término contrastado con la visualidad óptica, se extrae desde otras formas de experiencia sensitiva, primariamente de tacto y cinestésicas. Porque lo háptico hace uso de otros sentidos. El cuerpo del espectador está obviamente más involucrado en el proceso de ver que en el caso de la visualidad óptica. Sin embargo la diferencia entre la visualidad háptica y óptica es una cuestión de grado. En la mayoría de los procesos de la visión ambos están involucrados, en un movimiento dialéctico desde lo lejano a lo cercano, desde la soledad óptica a lo multisensorial⁴⁴.

Pero es claro que hay situaciones donde ambos se diferencian tajantemente: es difícil mirar de cerca la piel de una amante con visualidad óptica o conducir un

⁴¹ Ibid Marks, 2002. 13.

⁴² En relación a las superficies hemos hablado de las relaciones de fricción a las que remite Sara Ahmed con las emociones.

⁴³ La propiocepción es un sentido que informa de la posición de los músculos y la capacidad de sentir la posición de las partes corporales contiguas. Regula la dirección y rango de movimiento.

⁴⁴ Ibid Marks, 2012. 16

coche con visualidad háptica. Marks nos habla en consecuencia de la existencia de una “imagen háptica”, nos invita a identificarnos con la figura a comprometernos corporalmente con la imagen, implicando una subjetividad dinámica entre el que mira y la imagen, a desarrollar una insatisfacción cultural con los límites de la visualidad tradicional.

Esta invitación también se produce en los casos de estudio propuestos.

Marks desarrolla lo que denomina como crítica háptica encaminada a calentar o avivar la tendencia occidental de poner o tomar distancia en primera instancia ante cualquier situación; lo que implica derivar las teorías de los objetos en vez de imponer las teorías a los objetos. Y recupera la importancia de “lo erótico” que para ella es “la habilidad para oscilar entre lo cercano y lo lejano”. La imagen háptica invita al espectador a disolver sus subjetividad en un contacto estrecho y corporal con la imagen. Esta oscilación crea un relación erótica con la imagen, un cambio entre la distancia y la cercanía.

El espectador es llamado a llenar los huecos en la imagen comprometiéndose con los trazos de la imagen deja. Marks identifica la relación erótica de la imagen con una visibilidad limitada y una falta de dominación sobre la imagen. La imagen háptica apela al compromiso del espectador con la construcción imaginaria de la imagen. La visión erótica permite a la cosa mantener su desconocimiento perfilando un juego sobre los límites del conocimiento. La visión erótica permite al objeto de la visión mantenerse inescrutable, pero no es voyeurista.

Emmanuel Levinas también en la misma dirección que Marks, dice “que lo visible acaricia el ojo”. Sin embargo Levinas lo relaciona con la obsesión, “me pierdo a mi mismo como sujeto, en el grado que me permito a mi mismo contactar con el otro, ser por o a través de los otros...” Levinas matiza que la visualidad háptica

activa la conciencia de la ausencia, intensamente implicada con la presencia del otro, un respeto por la otredad⁴⁵. No puede dar un paso atrás para distinguir la diferencia entre la figura o el fondo. Se trata de una visualidad comprometida con el presente que no puede alejarse del conocimiento y parece dar forma un producción de conocimiento... Se establece una relación dinámica y elástica con el otro el que percibe y el que es percibido como una mutua encarnación dinámica de afectaciones.

Riera también en *poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado]* profundiza en las posibilidades de la ausencia con su activación de lo inacabado y lo parcial. El recorrido de este dispositivo enfrenta al espectador a la estrategia que determina la doble perforación a la que Riera somete al espacio de exposición. Por un lado se hace un agujero en la parte superior que determinará y señalará el interior (sala de las bóvedas) que el espectador ha de explorar. Todo su cuerpo y su visión son tentados a experimentar y a ver desde la parcialidad e incluso de desde la imposibilidad de ver; por otro lado el segundo agujero, es realizado ya una vez dentro del espacio de la bóvedas, espacio en penumbra al que llega muy ligeramente la luz que entra gracias al agujero realizado en la parte de arriba.

También la erótica del contacto o su ausencia está en las relaciones espaciales y de contacto, de apelación a imaginar en las que el espectador puede involucrarse en todos ellos, pero especialmente en *NBP, Cuatro amantes / Cuatro inversiones, 9 Scripts for a Nation at War, Observatorio de Fragilidad Emocional o The Body in crisis*. Todos estos trabajos tienen que ver deliberadamente con tener en cuenta la ausencia, la imposibilidad de tocar a otras personas involucradas en la activación de sus dispositivos, o de la imposibilidad de que haya otras personas, o bien de hacer

⁴⁵ Levinas, Emmanuel. *Collected Philosophical Papers*. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987. 118.

tangible una experiencia de otro momento u otro lugar tal por el problema de representación apuntado.

En el caso de *Diario de Sueños Intermitentes* se aborda cómo el conflicto emocional de los participantes en el proyecto se transfiere al espectador cuando conoce y percibe el proyecto, siguiendo de nuevo a Sedwick ¿qué juego de relaciones emocionales, de contacto o empatía se pueden dar en su entorno y en alguien que se autorretrata en un celda, pero sin sucumbir al abismo emocional de adherir su identidad a esa situación vergonzante y condenada?.

Lo háptico trabaja al nivel de un sujeto con su cuerpo entero, la visión háptica no solo ocurre al nivel psíquico sino sensorial también. Pensar con tu propia piel, dar más importancia a la presencia del cuerpo que a otras operaciones de simbolización. La percepción óptica nos permite simbolizar, darle a cada objeto un nombre, pero por la misma razón nos ciega a la riqueza de la experiencia sensorial. La percepción háptica nos permite experimentar en detalle, pero no tomar distancia para poder definirla. El video *Nervio Háptico* (2000) de Dave Ryan es muy eficaz presentando esta imposibilidad, el artista se basa en un experimento realizado en el ejército norteamericano en 1944, asistimos al universo perceptivo de un veterano que tras someterse a una operación de cirugía en el cerebro ha perdido la habilidad para distinguir los objetos por el tacto, sus manos desde entonces parecen estar ciegas. Ryan resuelve lo que entiende por percepción háptica a través de un montaje muy rápido y cortado en el que no es fácil distinguir formas y texturas, el tono de la voz del paciente deviene en un elemento clave para entender lo que le sucede y las emociones que se ponen en juego. Muchas de las imágenes del video toman a las manos como protagonistas, pero a diferencia de una persona ciega, que puede leer un texto en Braille, aquí las manos no son operativas, sino que lo que es operativo es

la combinación de las manos con los ojos agudizados del paciente ante la imposibilidad que ahora tienen las manos. Hay un bloqueo emocional en la voz cuando explica lo que le sucede, pues el paciente entiende que su capacidad de simbolización, análisis, y de percepción ha de ser rearticulada en todo su ser.

La imagen háptica ocurre en la relación dialéctica con la imagen óptica. Un medio visual que apele al sentido del tacto debe ser contemplado por todo el cuerpo. Para Vivian Sobhack, “yo no estoy sujeto a la presencia de otro (como sucede en una pantalla de cine imagen/película); más bien, el cuerpo de los demás es el que me confiere estar en mí”⁴⁶. Soback argumenta que el espectador comparte y actúa en un espacio cinemático dialógicamente. La percepción cinemática no es meramente audiovisual sino sinéptica y actúa con el intelecto y los sentidos y no los concibe separados. Soback habla de un “espacio volitivo” (aquello relacionado con los actos y fenómenos de la voluntad), de una visión deliberada. Es distinguible de la pasiva y aparentemente visión dada de antemano, ya que el espectador tiene que trabajar para constituir la imagen, para traerla progresivamente desde su latencia. Así el acto de la visión se presenta en términos de la fenomenología existencial, es un acto en el cual yo y el objeto de mi visión se constituyen el uno al otro. En esta situación mutua se constituye el intercambio del germen del erotismo intersubjetivo. Por intersubjetividad se entiende la capacidad de relación mutua de reconocimiento, de empatía. La imagen háptica invita al espectador a disolver sus subjetividades gracias a un estrecho y corporal contacto con la imagen. Esta oscilación crea una relación erótica con la misma, un cambio entre la distancia y la cercanía, y acaba dándole una cualidad erótica particular.

⁴⁶ Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: a Phenomenology of film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. 10-15.

El modelo del cine estandarizado apela a una identificación narrativa más que una identificación corporal. Sin embargo en el llamado cine háptico las estrategias formales que traen la opticalidad o tactilidad del espectador ligan el cuerpo a la imagen, para distinguir formas mucho más que para percibir texturas⁴⁷. La relación erótica de la imagen en el cine háptico depende de la visibilidad limitada y de la falta de dominación sobre la imagen. La imagen háptica apela al compromiso del espectador con la construcción imaginaria de la imagen.

La visión de la infancia esta conectada con la mirada háptica. Lo háptico es una forma de visualidad que enturbia los límites intersubjetivos. Donde podemos establecer conexiones con las relaciones madre/hijo, donde se genera una especie de bisexualidad. Lo que demuestra que la visualidad no se organiza en torno a la identificación, al menos con un única figura, pero es frágil, y puede moverse entre la identificación y la inmersión. “Es lábil, un tipo de plasticidad de la mirada, más inclinada a mover que enfocar”. El posicionamiento sexual oscila entre identificarte entre la madre o el padre, la visualidad háptica parece estar del lado de la madre. Todas la estrategias del cine háptico hacen una renuncia a la imagen clara en beneficio de las impresiones táctiles problematizado así la posición del espectador al mirar. Marks explora las posibilidades del erotismo como estrategia háptica en lo que entiende como cine háptico en los trabajos audiovisuales de los artistas Sadie Benning, Sani Mootoo, Seoungho Cho o Mona Hatoum entre otras... Que ya reseñamos en el capítulo 2.

Hemos hablado arriba de que en la visualidad háptica se da más prioridad al movimiento que al enfoque. La representación háptica no refuerza la posición

⁴⁷ Marks establece un análisis profundo sobre las posibilidades de lo que entiende como cine háptico también en Ver Marks, Laura. *The Skin of the film, Intercultural Cinema, Embodiment and the senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000.

individual del espectador como hace la figuración, de hecho pensando en cómo los signos, las representaciones han ido evolucionando en la historia del arte y de las imágenes en relación a su sentido de realidad o su naturalismo, por ejemplo el espacio del arte romano y gótico es un ámbito de libertad en relación a la hegemonía del espacio cartesiano dado desde el renacimiento. Para Deleuze y Guattari “la línea abstracta es el afecto del espacio suave, lo que llamamos estriación progresiva, no es un sentimiento de ansiedad. El organismo es una desviación del directo.”⁴⁸ Algo así como que la línea abstracta es vida en sí misma, y es más emocional que los signos concretos y nítidos figurativos, lo implica más apertura a todo lo sensorial que a lo racional⁴⁹. En este sentido también conviene recordar las apreciaciones de Mieke Bal cuando construye las lecturas de las pinturas de la historia del arte alrededor del ombligo, en vez desde el *punctum* de las mismas, lo que complejiza un poco más el agudo análisis sobre el asunto que hizo Roland Barthes⁵⁰. Según Bal la mirada del espectador es organizada alrededor de un punto interior dirigido (que poseen todos los sexos), en lugar de el fálico punto de la penetración. Marks en relación a esta idea ve más una estrategia feminista en lo háptico que una cualidad femenina en particular que propicia superar el falocéntrico modelo de la visión⁵¹.

En *poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado]*, Riera es plenamente consciente de esta complejidad y utiliza la abstracción por el desenfoque o la falta de nitidez, así lo atestiguan las posibilidades de la imagen no nítida, cuando los protagonistas de la película-documento usan los nuevos

⁴⁸ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “1440: the smooth and the striated” en *1000 Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1987. 493.

⁴⁹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari “The Simulacrum and Ancient Philosophy”, en *Logic of Sense, Constantin V. Boundas* (editor), New York: Columbia University Press, 1990; ver también *What Is a Concept?, What Is Philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994. 15–34.

⁵⁰ Ver: Bal, Mieke. *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press, 1991 y Barthes, Roland *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.

⁵¹ También en relación a este asunto son muy importantes los aportes de Laura Mulvey al respecto de la descentralización de mirada voyeurística patriarcal del cine del siglo XX. Ver: Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

dispositivos de la visión precarios, el colador, la paleta, la máquina con gafas, etc... Frente la ultra nitidez de la última tecnología de captura se hacen necesarios otros dispositivos de captación con los que relacionarse físicamente, no se trata tanto de capturar o conquistar un tipo de nitidez sino de crear otras experiencias.

La cámara de Riera y las imágenes que generan de estas situaciones son un intento de mostrar la imposibilidad de la cámara de registrar la experiencia de captación del ojo humano en esas situaciones. Volver a ver figuras N° 218-233.

Mroué habla incluso de una nueva retina en relación a los teléfonos y las manos de los manifestantes sirios. Las diferencias de calidad de la imagen del video en relación a la del cine hacen más posible la visualidad háptica, pudiendo hablar de pixelvisión, algo absolutamente presente en los dispositivos de *The fall of hair*. También sucede en las texturas y los desenfoque de la imágenes de los diaporamas de *Aprender Física*. Al igual que la imagen revolucionaria, subversiva de los manifestantes sirios es una imagen granulosa, con claro-oscuro, y áspera. Numerosos acontecimientos históricos se han producido a causa de la tecnología móvil (la concentración en la calle Génova en Madrid frente a la sede del PP el 13 de marzo de 2004, para protestar contra la manipulación del gobierno de Aznar en relación a la verdad de la autoría del atentado producido dos días antes, las convocatorias de concentraciones en la Plaza de Tahir en el Cairo, etc...), sin embargo, el uso de los teléfonos móviles por parte de los manifestantes sirios llevaría un paso más allá estas estrategias al implicar una activación política de la imagen desde su misma captación.

5. Son dispositivos motivados por la lógica de las economías afectivas del sistema y motivadores de otras posible economías afectivas: tienen en su haber insinuar y/o

apuntar a revertir la lógica de la efectividad por la de la afectividad. Son estructuras autoreflexivas que producen narrativas discursivas fuertemente analíticas. Ofrecen una mirada holística sobre lo real utilizando los actos del habla, la imaginación y las capacidades performativas de ambas.

Estos dispositivos artísticos incorporan consciente o inconscientemente las ideas de Sara Ahmed referenciadas anteriormente: “No es tanto que las emociones sean borradas, como si estuvieran allí, sino más bien los procesos de producción o de «construcción de las emociones». En otras palabras, los «sentimientos» se convierten en «fetiches», calidades que parecen residir en los objetos, sólo a través de un borrado de la historia de su producción y circulación”⁵². Ahmed insiste en que las emociones son libres en la medida que no residen en un objeto, ni son causadas por un objeto, pero a diferencia de otros autores como Silvan Tolkins, apunta a los contactos que las emociones generan más que a la libertad de la circulación de las misma ⁵³. Las emociones toman forma por el contacto con los objetos por asociaciones pegajosas, por tanto la circulación de estos objetos no es descrita como libertad sino en términos de fricciones, bloqueos y restricciones ⁵⁴.

⁵² Ibid Ahmed, 2004. 11.

⁵³ Ibid 18. Ver: Tomkins, Silvan S. *Affect Imagery Consciousness: Volume I, The Positive Affects*. Londres: Tavistock, 1962.

⁵⁴ Deleuze ya hablaba de la noción de pegado o relación pegajosa: “En el límite, lo imaginario es una imagen virtual que se pega al objeto real, e inversamente, para constituir un cristal de inconsciente. No basta con que el objeto real, el paisaje real, evoque imágenes similares o vecinas: debe liberar su propia imagen virtual, al mismo tiempo que ésta, como paisaje imaginario, se introduce en lo real siguiendo un circuito en el que cada uno de ambos términos persigue al otro, se intercambia con el otro. La «visión» se compone de esta duplicación o desdoblamiento, de esta fusión. En los cristales de inconsciente es donde se ven las trayectorias de la libido. Una concepción cartográfica es muy distinta de la concepción arqueológica del psicoanálisis. Este vincula profundamente lo inconsciente a la memoria: es una concepción memorial, conmemorativa o monumental, que se refiere a personas y objetos, pues los medios no son más que ámbitos capaces de conservarlos, de identificarlos, de autentificarlos. Desde este punto de vista, la superposición de las capas está necesariamente atravesada por una flecha que va de arriba abajo y se va hundiendo. Por el contrario, los mapas se superponen de tal modo que cada cual encuentra un retoque en el siguiente, en vez de un origen en los anteriores: de un mapa a otro, no se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los desplazamientos. Cada mapa es una redistribución de callejones sin salida y de brechas, de umbrales y de cercados, que va necesariamente de abajo arriba. No sólo es una inversión de sentido, sino una diferencia de naturaleza: el inconsciente ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con trayectos y devenires; ya no es un inconsciente de conmemoración, sino de movilización, cuyos objetos, más que permanecer sepultados bajo

De este modo los dispositivos artísticos que tratamos pondrían en evidencia la acción de borrado de estos procesos de producción y circulación; pero no sería suficiente solo con mostrar los trazos o los pasos de los mecanismos de ocultación que hemos explicado en los puntos anteriores. A continuación ampliaremos información en este sentido, pero también vamos a mostrar la capacidad de transformación que puede producir su circulación, y aquí es donde es útil la noción del “devenir” deleuziano.

Me gustaría matizar para entender la complejidad del devenir, que tampoco podemos incurrir o entenderlo como una idealización del movimiento o fetichizar la transformación del movimiento, ya que no podemos olvidarnos de la exclusión de aquellos otros que no tienen la posibilidad de posicionarse como libres de la misma forma que quién si puede hacerlo, de hecho siempre aquellos que pueden moverse con más facilidad son los que realmente pueden dar forma y dejarse dar forma por los signos más abiertos o queer de los que hablan Butler o Kosofsky Segwick entre otras. Y aquí es donde no quiero dejar de citar las ideas de Biddy Martin que nos indica la relevancia de “dejar de definir lo queer como móvil y fluido en relación a lo que luego se interpretará como estancado y atrapado”⁵⁵. Pues como nos previene Ahmed “la idealización del movimiento depende de un modelo previo de lo que se cuenta como una vida queer, que puede excluir a otros, aquellos que hemos fijado que no son leídos como queer, o incluso aquellos que pueden carecer del capital (tanto cultural como económico) para apoyar el «riesgo» de mantener la

tierra, emprenden el vuelo. Al respecto Félix Guattari definió perfectamente un esquizoanálisis que se opone al psicoanálisis: «Los lapsus, los actos fallidos, los síntomas son como pájaros que llaman a picotazos en la ventana. No se trata de interpretarlos, sino más bien de identificar su trayectoria, ver si pueden servir de indicadores de nuevos universos de referencia susceptibles de adquirir una consistencia suficiente para invertir la situación»”. (Deleuze, 1996: 101-102).

⁵⁵ Ver Martin, Biddy. *Femininity Played Straight: The Significance of Being Lesbian*. New York: Routledge. 1996. 46.

antinormatividad como una orientación permanente⁵⁶. De este modo volveríamos a instaurar los errores de los pares entre las categorías con sus binomios morales maniqueistas.

Deleuze justamente nos precisa esta cuestión en el uso de las imágenes:

La imagen no es sólo trayecto, sino devenir. El devenir es lo que sustenta el trayecto, como las fuerzas intensivas sustentan las fuerzas motrices... Se comprende perfectamente por qué lo real y lo imaginario tenían que superarse, o incluso intercambiarse: un porvenir no es imaginario, como tampoco un viaje es real. El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten uno al otro. Lo que se refiere a la libido, aquello de lo que la libido se apropia, se presenta con un artículo indefinido, o mejor dicho es presentado por el artículo indefinido: un animal como calificación de un devenir o especificación de un trayecto (un caballo, una gallina...); un cuerpo o un órgano como poder de afectar y de ser afectado (un vientre, unos ojos...); e incluso unos personajes que impiden un trayecto e inhiben unos afectos, o por el contrario los propician (un padre, unas personas...). Los niños se expresan de este modo, un padre, un cuerpo, un caballo. Estos indefinidos parecen a menudo resultar de una falta de determinación debida a las defensas de la conciencia. Para el psicoanálisis, se trata siempre de mi padre, de mí, de mi cuerpo⁵⁷.

Esta idea del artículo indefinido nos remite de nuevo a esa identidad siempre en suspensión, siempre en abierto como la del pasamontañas zapatista/ el “pasamontañas transparente”, pero siempre ligada a un cuerpo en movimiento, siendo fieles a las ideas de trayecto y devenir recién apuntadas no siempre implica un desplazamiento sino más bien una transformación, una mutación interna.

Deleuze nos da varias pistas para pensar y reconocer las traducciones materiales de los devenires. Entre otras formas lo hace poniendo como ejemplo el proceso de transformación del lenguaje en la literatura de Raymond Roussel, Jean Pierre Brisset o Louis Wolfson, insistiendo en como la matriz de su lengua madre muta hacia otros estados de subjetividad⁵⁸. En Roussel el francés esconde los

⁵⁶ Ibid Ahmed, 2004. 152.

⁵⁷ Ibid Deleuze, 1996. 104.

⁵⁸ Ibid 19.

exotismos que han transformado al escritor por todas las experiencias que le han afectado e impresionado en África⁵⁹. En Brisset se cuestiona la propia idea de lengua madre, de modo que todas las lenguas son hermanas, y el latín no es una lengua pues ya nadie la usa para hablar cotidianamente, lo que pone en cuestión las jerarquías culturales del conocimiento y la tradición cultural eurocentrista. En Wolfson, el inglés americano no reconoce al inglés británico como lengua madre, pues se ha convertido en una mezcla muy particular de diversos idiomas como consencuencia del cobijo en Norteamérica de numerosos migrantes del todo el mundo a pesar de sus duras leyes migratorias, de hecho este hacer de Wolfson se corresponde con el proceso que cada día más se consolida en Norteamérica con la hibridación entre el inglés y el español a través del espanglish.

Estos procesos literarios podemos asemejarlos con los que se dan en los dispositivos artísticos de los que hablo con el uso de las imágenes y los objetos. Desde su punto de partida y las transformaciones que sugieren posibilitan nuevos imaginarios que pueden propiciar abandonar el punto de partida inicial por completo al generar un nuevo estado de consciencia y experiencia en los sujetos que los experimentan.

En la lógica de que los trayectos y los afectos remiten unos a otros en la estructura del devenir está en el propio proceso de afectación personal que ha vivido cada uno de los autores y que ha motivado la producción de la obras y proyectos de los que hablamos. Precisamente en este proceso podemos leer un primer desplazamiento. Lo desarrollado en los inicios de este capítulo pues era muy apropiado para la estructura del texto conocer antes las motivaciones que hay detrás de cada una de las producciones. Siguiendo con la noción de desplazamiento,

⁵⁹ Ver Roussel, Raymond. *Impresiones de África*. Madrid: Siruela, 1990.

además de este primer desplazamiento que opera en lo personal, existen otros muy importantes dentro de su estructura productiva de los dispositivos artísticos que estamos analizando al proceder que hemos relatado en el punto 2, de mostrar partes, trazos, procesos, y conexiones invisibles además debemos añadir dos elementos fundamentales que implican otros desplazamientos:

- La necesidad de cuerpos en movimiento físico que los activen.
- Un pensamiento diagramático siempre de fondo en su estructura formal y conceptual.

Entiendo por pensamiento diagramático el que emerge de un diagrama y su estructura, el uso del diagrama nos permite crear una nueva forma de relacionarse con lo desconocido, y con otras posibles orientaciones, lo diagramático por tanto es un método o herramienta que propicia nuevos imaginarios, al mismo tiempo que analiza y traduce, nos invita a imaginar lo que se analiza, lo que abre a su vez la posibilidad de transformarlo a través de nuevas interpretaciones por la experiencia activa en los propios dispositivos artísticos de los que estamos hablando. Deleuze define el diagrama como una cartografía que no solo analiza sino también nos impulsa a imaginar⁶⁰. Gracias al pensamiento diagramático, estos dispositivos

⁶⁰ Deleuze define el diagrama como que: ya no es un archivo auditivo o visual, sino un mapa, una cartografía ... Es una máquina abstracta. Se define por sus funciones informales y sus asuntos, y en cuanto a la forma no hace ninguna distinción entre contenido y expresión, entre una formación discursiva y una formación no discursiva.... Si hay muchas funciones diagramáticas e incluso asuntos, es porque cada diagrama es una multiplicidad espacio-temporal . Ver Deleuze, Gilles. *Foucault*. London: Continuum, 2006. También ha precisado en este sentido: Cabe objetar que un circuito turístico como arte de los caminos no resulta más satisfactorio que el museo como arte monumental y conmemorativo. Pero hay algo que distingue esencialmente el arte–cartografía de un circuito turístico: es que corresponde en efecto a la nueva escultura tomar posición sobre unos trayectos exteriores, pero esta posición depende en primer lugar de los caminos interiores a la propia obra; el camino exterior es una creación que no es preexistente a la obra, y depende de sus relaciones internas. Giramos alrededor de la escultura, y los ejes de visión que le pertenecen hacen que percibamos el cuerpo ora en toda su longitud, ora en un insólito escorzo, ora siguiendo dos o más direcciones que se separan: la posición en el espacio circundante depende estrechamente de estos trayectos interiores. Es como si unos caminos virtuales se pegaran al camino real, que recibe así nuevos trazados, nuevas trayectorias. Un mapa de virtualidades, trazado por el arte, se superpone al mapa real cuyos recorridos transforma. No sólo la escultura, sino toda obra de arte, así la obra musical, que implica estos caminos o andaduras interiores: la elección de tal o cual camino puede determinar cada vez una posición variable de la obra en el espacio. Toda obra comporta una pluralidad de trayectos, que sólo son legibles y sólo coexisten en el mapa, y cambia de sentido según los trayectos que se eligen. Esos trayectos interiorizados no son separables de unos devenires. Trayectos y devenires, el arte los

artísticos nos ofrecen relaciones que se han establecido entre todos los elementos materiales e inmateriales que configuran cada dispositivo. Esta relacionalidad además en combinación con un cuerpo del espectador activado nos conecta con la noción de agencia o agenciamiento que revisamos en el capítulo segundo.

Los dispositivos artísticos de los que hablamos por tanto ofrecen una experiencia en la que el espectador puede extraer acciones aplicables a otras experiencias vitales, tanto mentalmente desde el análisis, como también desde la acción. En esta dirección me gustaría recuperar las reflexiones de André Rottmann sobre la noción de la obra de arte como “acto de habla”, ya que se ha relacionado con las nociones de agencia en debates histórico-artísticos de los últimos años. En el caso de *The Body in Crisis* y otras obras anteriores de Falke Pisano como *Figuras del habla* (2008), Rottmann nos recuerda que un acto del habla se define por lo que designa con un acto ilocutivo. De acuerdo con Austin, el “acto ilocutivo” se da en la medida en que la enunciación constituye cierto acto por sí misma. Un ejemplo clásico es que al decir “lo prometo” o “sí, acepto” (en una ceremonia matrimonial) estamos, a la vez que hablando, realizando el acto. En este sentido, el acto de habla, es decir, la emisión del enunciado puede realizarse en forma oral o escrita, siempre y cuando se lleve a cabo la realización de una acción mediante palabras.

La dimensión performativa del lenguaje y su capacidad de incidir en la realidad es una de las preocupaciones principales en la obra de Pisano, que nunca limita sus conferencias performance siempre que sea posible a “actos constativos”. Pues como Austin precisamente enuncia en su teoría se basa en la distinción entre lo constativo y lo realizativo o performativo, y por tanto Pisano apunta hacia el uso de “actos performativos”. Según Austin, durante mucho tiempo se había supuesto

hace presentes unos dentro de los otros; convierte en sensible su presencia mutua, y se define así, invocando a Dioniso como el dios de los lugares de paso y de las cosas de olvido (Deleuze 1996 : 107-108).

que el único fin de las emisiones del lenguaje era la de constatar hechos. De modo que éstos sólo podían ser verdaderos o falsos. Sin embargo Austin afirma que no todo enunciado es verdadero o falso, lo que le resulta interesante de las emisiones lingüísticas es su valor de verdad, y que eviten la retórica de la descripción. Se refiere a lo que él entiende como “falacia descriptiva”, aquello que hace suponer que toda oración que tiene una función importante funciona como enunciado, lo que implica obstinarse en que sólo mantienen interés teórico los enunciados descriptivos⁶¹.

Rottmann recoge la propuesta de Dorothea von Hantelmann de conceptualizar el arte desde finales de los años 60 en términos de la performatividad de los actos de habla⁶². Von Hantelmann quiere acentuar cómo las obras de arte en el nivel más básico de la significación poseen agencia, debido a su fundamental naturaleza performativa, por tanto todas las obras de arte convencionales tienen efectos tanto en la situación en que se exhiben y en los espectadores que se relacionan con ellas. Sin embargo para Rottmann esta expansión metodológica de los actos de habla para definir sin más el arte contemporáneo hace que los actos del habla queden en parte desvalorizados de toda la complejidad que puede llegar a tener cualquier experiencia estética. Pues precisamente la dependencia mutua entre sujeto y objeto es la que provoca la singularidad de la estética performativa de la auto-reflexividad en lugar de la agencia de la obra exclusivamente tal como determina Von Hantelmann. De modo que sería importante además conectar la autoreflexibilidad con la agencia, pues es importante recordar que las obras de arte no sólo logran producir realidad a partir del modelo del acto de habla, sino que son

⁶¹ Como explicamos con la noción de performatividad en el capítulo tercero las nociones de acto ilocutivo, acto constativo y acto performativo también fueron acuñados por John L. Austin en *¿Cómo hacer cosas con palabras?: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1982.

⁶² Hantelmann, Dorothea von. *How to Do Things with Art*. Berlin: diaphanes, 2007.

igualmente_transformadas y afectadas por la misma fuerza de la imaginación del espectador.

De manera que se va a desarrollar un esfuerzo continuo de estos artistas por la auto-reflexión y el auto-cuestionamiento en sus dispositivos artísticos. Gracias a los espacios físicos y mentales que habilitan la auto-reflexión y auto-cuestionamiento en combinación con la imaginación del espectador se activa la capacidad de agencia o de agenciamiento. La imaginación se estimula gracias a la posibilidades que despliega el pensamiento relacional diagramático de los dispositivos artísticos en cuestión.

Volviendo al caso de Pisano, Rottmann nos indica cómo las conferencias de vídeo de las *Figuras del habla I* (2008) son conscientes de poner en marcha una especie de

“Palanca de cambios” lingüística en el “yo” entre “el sujeto de la enunciación” y el “objeto del enunciado” (según la jerga lacaniana), así es cómo entramos en el lenguaje como ámbito de lo simbólico a través del habla individual o la primera persona gramatical... Pisano sigue definiendo varias nociones, como cada uno de los “conceptos” está siempre en proceso de cambio, impactando con lo que ha de tener en cuenta, mientras que al mismo tiempo ella misma está siendo modificada por ello. El “yo-máquina” designa, en el sistema del habla del sujeto de pensamiento, una “singularidad” y como un nombre propio “la posibilidad de cambiar las formas de la agencia del artista dentro de una práctica”⁶³.

Con las presentaciones de powerpoint somos testigos de un diagrama singular de la decisiones, trazos, figuras, así como de los respectivos efectos sobre la propia artista, y el espectador que es el objeto final de la experiencia estética. La artista utiliza formas abstractas geométricas en las que lo diagramático entra en el ámbito de la visibilidad, utilizando las flechas, cuadrados y campos de color que recuerdan a las composiciones abstractas. Pisano profundiza en lo que denomina “yo-máquina” que determina el contexto de habla, y se deja transformar por este

⁶³ Pisano, Falke. *Figures of Speech*. Zurich: JRP Ringier 2010. 119.

mismo contexto, lo que nos muestra varias posiciones más complejas y ricas entre el habla y la agencia.

En el arte de Falke Pisano, el diagrama como una versión de una representación abstracta no trabaja como una figura de un dispositivo disciplinario cerrado, sino como un elemento que a través de la experimentalidad esta replanteando las posibilidades epistemológicas del propio dispositivo artístico de exposición. También Rottmann nos recuerda como el trabajo de Pisano opera a partir de la complejidad en la que nos ha situado el posfordismo, la artista trabaja con todas sus capacidades individuales al servicio de una producción, incluidas la de trabajar en el proceso de la experiencia estética, y también proporciona las bases para una forma de virtuosismo del tipo del que Paolo Virno nos ha descrito como “actividad sin producto final”. El trabajo virtuoso ocupa un lugar destacado en este tipo de economía, ya que se basa principalmente como vimos en la introducción en las habilidades comunicativas y requiere de la presencia de los espectadores, y citamos *La Gramática de la multitud* de Virno donde desarrolla además de en otros escritos la noción de virtuosismo.

En relación a la noción de virtuosismo Rottmann nos recuerda que hablar es la base de virtuosismo lo que nos pone a todos en la posición de performers⁶⁴. Pisano ha señalado en reiteradas ocasiones algunos pasajes del libro de Virno *La Gramática de la multitud*, pues de forma concisa han sido tomados para el desarrollo de elementos fundamentales de su práctica performativa y comunicativa. La artista parece poner el énfasis en la misma dirección que Gerald Rauning, quién manifestó en un determinado momento más interés por la idea de lenguaje de Virno que por la noción de multitud de Negri⁶⁵. Sin embargo como Rottmann nos apunta, la artista, no

⁶⁴ Ibid Rottmann, 2011: 21.

⁶⁵ Ver también: Raunig, Gerald. “Modificar la gramática: los trabajos de Paolo Virno sobre el virtuosismo y el

va continuar en la lógica de la argumentación a Virno, y citando a Virno nos dice: “pues como consecuencia del aumento de los servicios, a través de las formas de la interacción social, de la burocracia y de las «relaciones públicas», hacia una situación de todas estas fuerzas como fuerzas clave de producción, el virtuosismo puede desarrollar un potencial de desobediencia que es capaz de desafiar los cimientos de un régimen dominante de control”⁶⁶. Por tanto Pisano parece apuntar a cuestiones de índole metalingüística, más que a las propias capacidades subversivas que implica la utilización del lenguaje tal y como apunta Virno. Aquí también podemos apreciar una diferencia en el uso de los componentes de transformación de los imaginarios entre Falke Pisano y el resto de los otros autores de los casos de estudios seleccionados, especialmente en Alejandra Riera, Bausbaum, Mroué, C.A.S.I.T.A. etc... A todos ellos parece interesarles más señalar la capacidades potenciales de transformación a través del lenguaje que a Pisano. Y Rottmann matiza a este respecto:

Mientras hablamos, el lenguaje es nuestro comando, y sin embargo sería ingenuo asumir que toda expresión (del sujeto del enunciado) puede contener la semilla de una revolución por venir, sin embargo la comunicación puede embarcarse en un territorio desconocido, un área de incertidumbre y experimentación donde las cosas comienzan a hablar a pesar de los mecanismos inmateriales de control ejercidos por la demanda actual de transparencia como requisito previo para el trabajo performativo (en parte también propugnado, al parecer, por la rúbrica administrativa de la “artística investigación” en una serie de programas de educación artística de Europa)⁶⁷.

Rottmann parece insistir, pensando en la misma dirección apuntada por Hito Steyrel sobre las potencialidades políticas de la investigación artística siempre que se mantengan en un proceso de negociación ajustada, constante y sólido para que

éxodo” en *EIPCP* (2008) <<http://transform.eipcp.net/correspondence/modifyingthegrammar?lid=1204586592#redir>> [texto] (Consultado el 8 de julio de 2013).

⁶⁶ Virno, Paolo. *The Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. New York: Semiotexte, 2004. 52 y siguientes.

⁶⁷ Ibid Rottmann, 2011. 22.

estas potencialidades no sean instrumentalizadas o desactivadas por el entramado legitimador y jerarquizador de las instituciones, academias o el propio sistema del arte que siempre prioriza la excelencia y el mercado frente a otros intereses.

Los artistas de estos dispositivos artísticos se preguntan constantemente por cómo subvertir esta presencia del espectador al colocar a todo el mundo en la experiencia de un activador o de un performer, pero fundamentalmente incidiendo en experiencia entendida como “participación reflexiva del espectador con la obra”, pero que no se limita a cuestiones de respuesta subjetiva, pues es instigado a confrontarse y cuestionarse con las ideas naturalizadas de su contexto social, cultura y político.

Precisamente en el caso de *The Body in Crisis*, Pisano también va a articular una parte importante del video *The Body in Crisis (Notes on Distance, Repetition and Representation)* en torno una serie de descripciones de imágenes invisibles que ilustran los momentos históricos de la investigación, ver figuras N° 274-276. Por ejemplo una imagen de la figura del famoso médico Galeno de Pérgamo explicando su teoría de los cuatro humores del cuerpo a grupos selecto de personas, o un dibujo de George Grosz que representa la consulta de un médico atendiendo a un soldado mientras se ve al fondo por la ventana una ciudad en guerra, sirve para ilustrar la historia del soldado del video *Disordered Bodies Fractured (Private M., Patient A. & Traveller H.)*, etc... Tras cada una de estas descripciones Pisano paulatinamente va construyendo una reflexión de nuevo sobre las nociones de distancia, repetición y representación. Los análisis de la imágenes, como en anteriores obras de la artista, pondrán el foco en los elementos, líneas y signos invisibles, diagramas ocultos, que podrían leerse en una imagen o su construcción, para ejemplo sirva esta descripción sobre una de las imágenes:

El cuerpo está bajo un ataque completo, las líneas cortan en y a través el cuerpo, asemejándose a flechas en algunos momentos, en el curso de las trayectorias llegando a convertirse en líneas conectadas con los flujos de sangre. Los músculos, las costillas, el pelo, los contornos y las expresiones se convierten en uno por la violencia a la que el cuerpo es sometido. No hay indicios de contactos, sin antecedentes, excepto una sombra desigual negra.

Se requiere de la imaginación del espectador para que pueda ver estos elementos ocultos del dispositivo a la vez que toma consciencia de que se puede agenciar de estas estrategias para otras experiencias vitales, a la par que el espectador puede deambular por el espacio de la instalación, que tal y como hemos explicado se enfrenta a un problema de representación permante con el desplazamiento de las pizarras -entre otras estrategias de movilidad en el espacio-.

En el caso de *Cuatro amantes / cuatro inversiones*, la estructura autoreflexiva diagramática es el propio juego. El juego, introduce las capacidades de la ficción en la realidad. El dispositivo lúdico activa la posibilidad de cuestionar la realidad, a través de una credibilidad de lo incierto, de lo improductivo, y de la verdad de lo ficticio. De modo que desde la ficción activa la capacidad de pensar nuevos imaginarios sobre lo real. El juego propicia herramientas de subjetivación, de cuestionamiento de la identidad, ante la complicación que nos plantea, pues gracias a él la relación entre el sujeto y la realidad no va a ser de adaptación. Huizinga analiza el juego como modelo estructural para la adaptación y asimilación de la lógica social competitiva del capitalismo, a través del deporte o incluso de los sistemas lúdicos de la escuela ⁶⁸. Sin embargo me interesa recuperar las

⁶⁸ Ver: Huizinga, Johan. *Homo ludens*, (trad. Eugenio Imaz). Madrid: Alianza Editorial, 2000. En este texto Huizinga aborda el fenómeno del juego desde una amplia perspectiva antropológica analizándolo sistemáticamente en diferentes civilizaciones y culturas. Para este autor la cultura surge en forma de juego y prioriza la idea de competición asociada a lo lúdico. Habla de cómo en los sistemas educativos formales o no formales se incentiva la competición lúdica entre los individuos desde que son niños para afirmarse como

potencialidades lúdicas que ofrece lo artístico que no considero exclusivamente adaptativas sino disruptivas como enunciara Manuel Borja Vilel⁶⁹ gracias a la propia matriz del texto de Huizinga interpretado desde otro lado.

Se provee al espectador de un artefacto profundamente autoreflexivo a partir de la concatenación de preguntas estableciendo una complicidad inmediata con el espectador pues apelan a su propio deseo y a sus limitaciones sociales, culturales y económicas para materializarlo más básicas (“¿Desea ser otro? ¿Las inversiones de su vida son las de su dinero? ¿Cómo invierte su tiempo? ¿Qué hace para no incrementar todavía más la distancia entre sus deseos y sus placeres?”). El tablero dibujado e ideado a partir de un diagrama de relaciones e influencias entre cada una de las partes del juego se nos presenta intencionadamente como una separación entre la parte de las Inversiones y la parte de los Amantes. Uno acaba comprendiendo que esa separación no es real pues ambas partes están conectadas mediante las doce tarjetas por una preocupación común: el valor económico material o inmaterial que se pone en juego; cuando decidimos o deciden por nosotros cómo invertimos nuestro tiempo y en qué, en el caso de las Inversiones; y cuando invertimos nuestro tiempo en alguien por razones afectivas o eróticas en el caso de los Amantes.

A finales de los 90 con la profundización en las teoría feministas y en la teoría *queer*, especialmente en la obra de Judith Butler, empecé a problematizar el asunto de la identidad, la identidad cómo categoría en sí misma. *Cuatro amantes / Cuatro inversiones* refleja este cambio de conciencia al respecto de las políticas identitarias

sujetos, lo que acaba siendo asimilado como estructural en las lógicas relacionales del grupo o la comunidad.

⁶⁹ Ver Borja Vilel, Manuel J. “El museo interpelado” en Borja Vilel, Manuel J. et al. *Objetos relacionales. Colección MACBA, 2002-2007*. MACBA: Barcelona, 2010. 38. Ver también VV.AA. *Playgrounds. Reinventar la plaza*. Siruela, MNCARS: Madrid, 2014.

de décadas anteriores⁷⁰. Las cartas de los cuatro amantes voluntariamente presentan una nueva mirada crítica sobre la categoría de la identidad, y reivindican su capacidad de mutación y transformación en un proceso permanente en nuestras vidas. Los análisis semióticos y filosóficos de Butler de las nociones inglesas de *Invert*: invertido-homosexual; *to invert*: invertir o cambiar de lugar; y de *to invest* -con su doble significado- por un lado, invertir dinero, tiempo o recursos..., y por otro invertir o investirse en o por, contribuyeron a establecer el juego metafórico de las Inversiones del juego y a la propia poética de la obra y a su título⁷¹. Poética que se despliega a partir de esta polisemia de los términos *Invert* o *Invest* contenida en una misma palabra en castellano. Esta conexión de la producción de los cuerpos, de la emociones y los afectos con los procesos económicos era crucial, la confusión intencionada de la palabra invertir, nos habla de la interiorización del valor de la rentabilidad en todas nuestras relaciones sociales, no solo en los negocios o en las transacciones económicas. Por ejemplo esta poética se activa cuando la inversión de dinero queda asociada con la subjetividad homosexual del invertido, complejizándose la lógica social mayoritaria de los estereotipos que habitualmente identificarían al inversor de dinero con un sujeto blanco y heterossexual, y al mismo tiempo la subjetividad erótica del invertido queda matizada por su conexión inevitable con lógica de la rentabilidad capitalista, que atraviesa a todas las subjetividades en los tiempos presentes, tanto si son o no sujetos que pertenecen a una minoría o una mayoría, a una élite o a los márgenes sociales, etc...

⁷⁰ Precisamente ya previamente entre 1997 y 2001, había desarrollado un cuerpo de trabajo en relación a la problemáticas de la identidad, del género y la políticas de la minorías sexuales. De este momento son obras como: *Una gota de fluido sexual y su copia* (1997), *Registros Sexuales* (1997), *Amor a distancia* (1997), *Proyectos arquitectónicos imposibles I: You are my museum* (1998), *Violeta siendo Diego-Diego siendo Violeta* (1999), *Intercambios de ropa-Tirso de Molina nº 5* (2000), *El arte de amar* (2000), *Intercambios de ropa-Ecosofías* (2001), etc...

⁷¹ Butler, Judith. "Las inversiones sexuales" (1992) en *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia*, Ricardo Llamas (comp.). Madrid: Siglo XXI, 1995. 9-28.

El espectador es invitado por un buen rato a sentarse a activar el juego, pero también es llamado a deambular físicamente por los distintos elementos que forman parte del dispositivo. El espectador se puede agenciar de esta maquinaria de narraciones, imágenes y relaciones para hacer un viaje introspectivo que ponga en marcha otros imaginarios sobre sus condiciones de deseo. Sin embargo también se ve sometido a un juego de ausencias o posibilidades de contacto afectivo, pues es invitado a jugar a solas rodeado de al menos tres personas a las que también se somete a la misma imposibilidad de relación pues todos ha de jugar en solitario. Esta distancia que se impone sobre uno mismo y los otros también ahonda en las consecuencias de aislamiento, incluso de la alienación que pueden ocasionar la intensa combinación de los cuatro valores citados que se niegan con determinación en la propuesta del juego. Tal y como proponíamos en el capítulo 4, solo con la lectura atenta de todos los textos de la tarjetas e instrucciones del juego sirve para entender la lógica introspectiva y de activación del imaginario que el dispositivo nos provee.

En el caso de *9 Scripts for a Nation at War*, el dispositivo de pantallas y muebles que hemos referenciado fundamentalmente incide en la conciencia de cómo ver y ser visto. Si observamos toda la instalación, se configura por un diagrama elementos organizados por la relación de dos posiciones complementarias y en tensión, la de escuchar y la de hablar. Su espacio estructurado por la serie de pantallas y muebles es transitado por distintas personas que ven como otras personas hablan a una cámara desde distintos espacios y posiciones, de forma que lo que se acaba reproduciendo es una comunidad, un entramado de personas que se miran desde distintos lugares, desde distintas posiciones de escucha y enunciación. Los lugares que aparecen en los videos ponen en evidencia todo el

dispositivo de enunciación que puede llevar detrás toda comunicación o discurso, a la vez que las pantallas, los muebles en el espacio de la sala de exposiciones producen un dispositivo de escucha silenciosa. Por tanto hay una determinada consciencia por dejar un espacio para la participación del espectador, el acto participativo se pone en valor como metáfora de lo que significa hacer valer algo. Se le propone al espectador ser un agente libre que se involucra a través de sus juicios y análisis en la construcción democrática de la película. El espectador ha de elegir como pensar al posicionarse en relación a toda la información que recibe, y las conexiones que se establecen entre toda las partes y todos los estadios de la experiencia que se está evaluando. Pero también la imaginación del espectador le va a agenciar la posibilidad de desplazar estos análisis a otras situaciones o casos de la política de su contexto o del gobierno de su estado. Todo el tiempo hay situaciones que interpelan a la imaginación o la figuración de situaciones por parte del espectador. En este sentido y como sucede en todos los casos de estudio dados “el afecto opera como la lectura del otro y de lo real”⁷². La producción de agencia sería el último fin del afecto, por ejemplo en el video *Estudiante*, entre la lista de preguntas entre los estudiantes participantes está esta pregunta: “¿Puedes imaginar que te diga algo que pueda provocar que me pegues?”. En este sentido es importante recordar que la lista de preguntas es fija y se repite ocasionalmente, pero las respuestas no responden a un guión. Lo que además de activar mi imaginación sobre lo que yo podría responder lo hace además al respecto de pensar lo que podrían a hacer otros en ese caso. Pero también esto implica, según Ian White, que pensemos que el lenguaje de las respuestas es más auténtico que el de las preguntas por su estructura democrática de apertura y multiplicidad de posibilidades,

⁷² Ibid Ahmed, 2004. 28.

frente a la estructura pautada de las preguntas, lo que también sucede en *Cuatro amantes / Cuatro inversiones*.

También al espectador se le presenta un buen catálogo de posibilidades de colocación y situación de los cuerpos ante determinadas situaciones de declaración o emisión de juicios de verdad. De cómo los cuerpos son afectados por los textos y viceversa en su forma y existencia. Al mismo tiempo hay una manifestación física en la participación del espectador, la conexión puede ocurrir mentalmente, pero también por la puesta escena en el tiempo y el espacio del movimiento físico del cuerpo del espectador, deambulando entre las pantallas en una de las versiones de la instalación del proyecto, o activando y relacionándose con los distintos muebles con pantallas donde se nos muestra los videos. Hay una construcción del tiempo psicológico, pero también hay una necesidad de mostrar una comunidad que se percibe, igual que en *Cuatro amantes / Cuatro inversiones* percibimos a los otros jugadores solitarios sentados en la misma mesa.

En el caso de *The Fall of a hair*, es muy elocuente la variación que de una de la partes, *Double Shooting* descrita en el capítulo 4, Mroué hizo para su instalación en el aeropuerto de Tempelhof de Berlín -entre otros lugares- donde se nos presenta toda una secuencia de fotogramas de uno de los videos de los manifestantes sirios alcanzado por un francotirador⁷³. Ver figuras N° 277-278. Al espectador se le ofrece la oportunidad de recorrer andando muy próximamente toda la secuencia de imágenes colocadas en línea una detrás de otra, y sujetadas perpendicularmente a la pared por el canto del soporte rígido en el que se ha impreso cada imagen, de manera que va ser su propio cuerpo en movimiento, no

⁷³ Agredezco al artista Jesus Acevedo que me llamó en el verano de 2013 la atención sobre esta otra forma que Mroué había desarrollado sobre la misma idea de Doble Disparo, y como según su criterio le había permitido vivir con más claridad la experiencia que el artista nos propone que tal y como aparecía en el dispositivo creado para la instalación de Kassel. Ver *Double Shooting* mostrado como parte de la exposición *The World's Not Fair*, Tempelhof Freiheit, Berlín, 2012 (Mroué también incorporara este desarrollo posteriormete en su exposición del CA2M de Móstles).

solo su ojo, el que va experimentar como el cuerpo del manifestante sirio ha tenido que ser abatido por la progresiva perdida de equilibrio, centro y foco que la propias imágenes sufren según se desplaza el espectador en línea hacia adelante.

En relación a otras experiencias corporales y más allá de la que sucede permanentemente en los propios ojos del espectador con las distintas partes de la propuesta, también es interesante destacar cómo son las manos del propio espectador las que activan los *flip books* de *Parte 2: Thicker than Water*. Se trata de un mostrador dónde el público puede ver y utilizar una colección de *flip books*, realizados a partir de los fotogramas de los videos de los manifestantes sirios, de modo que gracias a una tinta azul, de las que se usan para poner las huellas dactilares, derramada poco a poco (como la sangre) de manera proporcionada por el mostrador, al ser extendida natural y azarosamente por el público, cualquiera puede pringarse los dedos, y hacer mover los libritos, generar la sensación de movimiento del video, según los parámetros básicos de ilusión óptica de la percepción del cine o de las imágenes en movimiento. El espectador ha de involucrarse para poner en evidencia el truco, el dispositivo del *flip book*, esta acción se repetirá de forma continuada por todos los visitantes como un ritual de exploración, de percepción. Las huellas de muchas personas involucradas en la activación del dispositivo suponen un gesto de participación como el que hacen cientos de manos de los manifestantes sirios captando a los francotiradores con sus teléfonos móviles como acto de protesta y resistencia frente al régimen de Bashar al-Asad. Volver a ver figuras N° 190-193.

Además de la línea en progreso imaginaria que se le marca al espectador para que viva la experiencia de *Doble Disparo* también podemos señalar otras líneas de fuga, que conforman de nuevo un diagrama de relaciones de tensión que

estructura toda la conferencia-performance y el dispositivo artístico de Mroué. Las posiciones de los trípodes explicadas con detenimiento configuran toda una serie de relaciones y líneas de fuga imaginarias que traducen, por una lado las estructura de manipulación emocional que el artista denuncia en el conflicto de la guerra civil de Siria, y por otro lado, la estrategia de resistencia y autorepresentación de la acción revolucionaria que trata de revertir el conflicto.

En el caso de *poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado]*, el segundo agujero realizado en suelo de Sala de la bóvedas del museo se constituye como el centro alrededor del que se va trazar la versión del anagrama de de Maya Deren. Ver figura N° 279. El *anagrama de ideas sobre el arte, la forma y el cine* de Maya Deren se configura si como eje fundamental de significación y conceptualización de todo el dispositivo. Todos y cada uno de los elementos insertados y elegidos para el dispositivo por Riera y sus colaboradores están atravesado por una lógica de relaciones plural, múltiple y fructífera innata a la filosofía de Deren. Este anagrama es una especulación profunda de cómo las formas de la naturaleza pueden afectar y transformar a las formas humanas y éstas a su vez a las anteriores gracias a lo artístico, los elementos que constituyen esta relación entre la naturaleza, el hombre y las formas artísticas no responden a una relación jerarquizada de poder entre cada uno de los elementos.

Un anagrama es una combinación de letras en una relación tal que cada una de ellas es, simultáneamente, un elemento en más de una serie lineal. Esta simultaneidad es real, e independiente del hecho de que normalmente se perciba en sucesión. Cada elemento de un anagrama está en relación con el conjunto, de tal modo que ninguno de ellos puede ser cambiado sin que afecte a sus series y, de este modo, afecte al conjunto. De modo opuesto, el conjunto guarda una relación tal con cada una de sus partes que, se lea del modo en que se lea, horizontalmente, verticalmente, en diagonal o incluso por su reverso, la lógica del conjunto no se ve afectada, sino que permanece intacta. [...] En un anagrama todos los elementos existen en una relación simultánea. Consecuentemente, en su interior, nada es primero y nada es posterior, nada es futuro y nada es

pasado, nada es viejo y nada es nuevo ⁷⁴.

De tal manera que cada uno de los objetos incide en los otros, generándose una estructura rizomática e hipertextual de relaciones múltiple, por ejemplo:

Hay un ovillo de cuerda colocado junto al agujero realizado en la parte superior de la sala de exposiciones. Volver a ver figura N° 205. La cuerda del mismo ovillo se extiende a lo largo de las mesas donde se disponen objetos e imágenes en la sala de las bóvedas, aunque no sucede en realidad es como si todos los elementos ubicados en el espacio estuvieran colocados siguiendo el recorrido imaginario marcado por este ovillo desenrollado desde la parte superior a la parte inferior (sin duda Riera no la ha hecho para no llevarnos a confusión con las determinaciones que marca una la línea en progreso continua, como metáfora del tiempo lineal histórico hegeliano).

Sobre las mesas también nos encontramos unas latas de café encintadas con cinta roja que rememoran a las latas donde de Maya Deren depositó los brutos de la película inacabada sobre Haíti, de modo que estas latas junto otras impresiones de imágenes de Maya Deren también dialogan con las fotos Coovi Handemagnon. Lo inacabado de la película de Maya Deren se relaciona con los borrones de las fotos del zoológico humano de Coovi Handemagnon convertidas en imágenes en suspensión, sin concluir, inacabas.

Al mismo tiempo la película de Marine Lahaix de sus experiencias con una yegua y sobre el adiestramiento y “la posibilidad de valerse sin él”, es otro guiño a este gesto de borrado de Coovi Handemagnon, un gesto de no doblegación del indígena frente al colonizar.

Los documentos de archivo, también en las mesas, acreditan cómo el espacio

⁷⁴ Ver: Deren, Maya. *Essential Deren. Collected Writings on Film by Maya Deren*. Nueva York: MacPherson & Company, 2005.

de exposición fue un espacio para pacientes psiquiátricos en el pasado, al igual que en la película-documento se registra como otros usuarios de la psiquiatría de otra época y en otro lugar (São Paulo) tratan de documentar y producir experiencias de creación emancipadoras.

La Cámara-muela-río-piedra de Alexandre Chanoine, colocada debajo del rayo del luz que proporciona el primer agujero, tiene una estructura similar a la que tienen el colador y otros elementos con varias palancas y mecanismos que han sido utilizados en la película-documento como dispositivos de la visión. Ver figura N° 280. De otro lado las fotografías de Haïti de Deren se convierten en vistas parciales al pertenecer a un proyecto inacabado, dialogan con otra parcialidad, la de de los miembros del grupo de teatro al mirar con otros dispositivos de visión distintos a los de una cámara de filmación.

También las barras de hierro, la piedras y la arena obtenidas tras la realización de los agujeros son pruebas de ciertas ausencias, de un lugar donde se ocultan muchas memorias y experiencias que no se han desvelado, y al mismo tiempo los pocos documentos encontrados tampoco son capaces de saciar las consecuencias de esas pérdidas, de esas amnesias, etc... Ver figura N° 281.

En el caso de *Aprender Física*, las mesas con los documentos y actas de la asambleas soberanas de las colectivizaciones están diseñadas para que diferentes personas generen conversaciones y reflexiones sobre temas similares del momento presente a partir de las sugerencias y motivaciones que plantean los mismos documentos. Es decir un documento sobre una reunión de personas en el pasado provoca otras reuniones o situaciones en el presente.

Para la activación de esta faceta de las mesas de documentos, organicé una conversación el 10 de julio de 2012 con dos supervivientes de las colectividades:

Martín Arnal (entonces con 91 años) de la colectividad de Angües; y Mariano Viñuales (entonces con 87 años) de la colectividad de Huerto, ambos pueblos de la provincia de Huesca. También participaron en la conversación Jesús Paraíso, Archivero de Barbastro; Víctor Pardo, periodista; los historiadores José Miguel Pesqué, Jesús Inglada; y todos aquellos que quisieron acercarse. En caso de repetirse o de hacerse otras conversaciones en otro montaje del proyecto en un espacio expositivo, cualquier resultado y plan para estas conversaciones es válido siempre y cuando se ajuste a la pauta de conversar en torno a lo que dicen los documentos.

El proyecto además de abordar el asunto de la visión en relación a las posibilidades de transformación de un paradigma ya sea social o económico, introduce la importancia del reconocimiento de la genealogía desde el pasado de experiencias sobre procesos de transformación social y económica desde parámetros de economías alternativas aplicadas. De aquí la necesidad de trasladarse a las experiencias de colectivización de los años 30, y ahí radica la estructura diagramática que se ha aplicado en el desarrollo de este dispositivo artístico: Por un lado tenemos una pieza que señala el asunto (video ensayo), una instalación con documentos y diaporamas que sirve de complemento formal y conceptual al video ensayo con más desarrollos de los expuestos en este último y finalmente los *Ejercicios para Aprender Física* que suponen una visualización de diferentes ensayos y experimentos de economías alternativas y otros desarrollos de interacción social actuales. Todas estas experiencias también son dispositivos relacionales que actúan frente a los dispositivos impuestos.

En los años treinta todas las personas implicadas en los procesos de colectivización hicieron un ejercicio de imaginación sobre un nuevo sistema que

organizase su vida, trabajo y economía, porque el sistema que los regía incurría en muchas injusticias; y después emprendieron el proyecto de una nueva práctica en función de esos imaginarios. La cuestión es ¿cómo documentamos y qué metodologías inventamos y desarrollamos para propiciar estos procesos en nuestros días?.

De modo que más que un proyecto sobre la memoria de la experiencias de los años treinta es un proyecto que quiere generar una producción simbólica a través de la creación audiovisual sobre las ideas de colectividad-colectivo-colaborativo-soberanía económica. Se pretende generar auto-representación de colectivos y grupos que hoy piensan y activan procesos sociales sobre estos asuntos. En el proyecto hay dos ideas motivadoras clave: la idea de genealogía de estas prácticas y la idea de imaginarios sobre el futuro.

En el caso de *Diario de Sueños Intermitentes*, podemos analizar una estructura diagramática en la producción del proyecto, determinada por un lado por las propias metodologías del sistema de la mediabiografía creada por Villaplana, y por otro lado por un esquema alternativo o paralelo al del modelo arquitectónico del panóptico que se erige como dispositivo activado en el mismo espacio de la cárcel como acción del proyecto artístico⁷⁵.

⁷⁵ Villaplana profundizando en la idea de mediabiografía escribe: La idea inicial en la que descansa el plan de la Mediabiografía, o esta misma propuesta pospoética en la que la tecnología se muestra como nexo de la vida y como parte ésta su archivo y sampleado, tiene su origen en la intención de crear relatos colaborativos que observen la transformación de la vida cotidiana. Una gran parte de mi proyecto como escritora y artista visual se sitúa en la necesidad de hacer surgir la palabra y la imagen a un mismo tiempo. El relato (palabra e imagen) mismo acaba diseminado en otros relatos. La noción de Mediabiografía es el término que acuñé en el libro de cuentos y fotografía *24 Contratiempos* publicado en el año 2002 y posteriormente desarrollé en el ensayo *Imagen, tecnología y cultura: el tiempo narrado* incluido en el libro *Trompe la Mémoire. Historia y Visualidad* editado en el año 2003. La Mediabiografía es una metodología interdisciplinar, se expande en la experimentación con relatos que comportan palabra e imagen y donde intervienen distintas colectividades y redes de personas en el que mediante un sistema de laboratorio o taller nómada se propone a quienes colaboran en él formas de experimentar relatos y crear narrativas a partir de archivos personales digitales. Este taller nómada que imparto desde hace unos años tiene una conexión directa con la literatura potencial del Oulipo, las formas del cine, la literatura experimental y las rupturas espacio temporal en los relatos se generan. El carácter experimental y experiencial forman parte de la relación con las tecnologías de la visualidad. A su vez la dinámica de la Mediabiografía tendría su código fuente en la misma idea de montaje cinematográfico, el film de archivo contiene su génesis en la obra de Esfir Shub perteneciente al cine ruso de vanguardia a principios del siglo XX. La ruptura del relato en la vanguardia europea con la obra cinematográfica de Germaine Dulac y la obra literaria

Frente al modelo del panóptico ideado por Jeremy Bentham (1748-1832), como ejemplo claro de los mecanismos de la nueva cárcel, que se basan en un control absoluto y una observación permanente de los individuos, *Diario de Sueños Intermitentes* se nos presenta como un dispositivo relacional que dignifica a las personas apostando por sus nuevos procesos de aprendizaje como alternativa al

de Djuna Barnes. Además de ciertas estrategias narrativas del cine experimental de la vanguardia americana de los años 40 y 50 con la obra de Maya Deren y Jonas Mekas. La experimentación política del cine ruptura a partir de la década de los 60 y 70 en Europa de la mano de Chris Marker, J.L. Godard, y el llamado Cine Alemán como punto de inflexión, la obra de Helke Sander, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Alexander Kluge y Werner Herzog. Este código fuente está lleno a su vez de otros códigos fuente vinculados a la experimentación no tanto del relato de ficción sino del relato documental. Entre ellos, la obra de Abigail Child, Su Friedrich, Harum Farocki, Peter Forgács o la metodología de “La cámara analítica” de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi que realiza incursiones en archivos fílmicos para refilmarlas, reconstruirlas detectando los lugares comunes de los relatos y deconstruir su significado original. Es interesante aportar que Michael Renov sitúa el periodo Post-verdad entre 1970-1995 para exponer la reflexividad del yo a través de las estrategias documentales experimentales, es decir la aparición de New subjectivities en las enunciaciones documentales. La Mediabiografía trabaja con imágenes de archivo e imágenes registradas que son producto de la subjetividad en el espacio de lo cotidiano, en definitiva imágenes que se han convertido en un documento y que son susceptibles mediante la tecnología de una relectura. En esa línea, la Mediabiografía es un concepto que trataría de hacer consciente en la práctica los procesos de construcción de los relatos, partiendo de hechos reales o ficticios descritos en las imágenes y su negociación. La producción de imágenes en el pasado llamadas amateurs y hoy día amplificadas por las tecnologías de uso personal propone la convergencia de las videograbaciones, fotografías y sonidos. Su posproducción forma parte de ese proceso. Una postproducción de la memoria, un sampleado de la experiencia que definitivamente anula la idealización de los recuerdos. Hablamos entonces de una memoria posproducida, a modo de historias de vida que dan paso a ficciones o relatos de vida compartidos. Hablamos de una posmemoria de lo cotidiano, de una etnografía de lo mínimo en el sentido que Marianne Hirsch exploró en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. La postmemoria es una poderosa y muy particular forma de memoria precisamente porque su conexión con su objeto o su fuente está mediada no a través de la recolección, sino por su instalación, su investidura y creación. Esto no implica decir que la memoria en sí misma esté mediatizada, sino que refuerza la idea de que ésta se conecta al pasado más directamente a través de las imágenes que ha generado la experiencia. Su ámbito no es el del pasado, tampoco el del presente sino el del futuro. De la objetualización de la representación, la globalización mediática, los códigos visuales colonizados, el panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault; la taxonomización científica, la regulación social a través del régimen visual y la construcción de la mirada como estrategia planteada durante los años 70 y 80 partieron las revisiones a partir del texto *Placer visual y cine narrativo*, 1975, que Laura Mulvey puntualizó en torno a la noción de escopofilia voyeurística en el cine de ficción. En este sentido apunto que de forma inversa los códigos que rigen la imagen documento aludirían a una desplazamiento hacia la política de la verdad planteada por Hito Steyerl en su ensayo *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico* y en las obras que ha realizado November (2004) y Lovely Andrea (2007) en estos últimos años. De forma paralela, la noción de Mediabiografía parte del concepto “tecnología del sexo” que Teresa de Lauretis plantea “la tecnología del género”, entendiendo que el género –de la misma forma que la sexualidad– no es una manifestación natural y espontánea del sexo o la expresión de unas características intrínsecas y específicas de los cuerpos sexuados en masculino o femenino sino que los cuerpos son algo parecido a una superficie en la que van esculpiendo –no sin ciertas resistencias por parte de los sujetos– los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas. Entre las prácticas discursivas preponderantes que actúan de “tecnología del género” la autora incluye discursos institucionales, el sistema educativo, prácticas de la vida cotidiana, internet, el cine, la publicidad, los mass media, etc., es decir, todas aquellos dispositivos que utilizan en cada momento la praxis y la cultura dominante para nombrar, definir, plasmar o representar la feminidad (o la masculinidad), pero que al tiempo que la nombran, definen, plasman o representan también la crean, así que “la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorrepresentación”. La Mediabiografía como concepto experimental en la práctica se interroga sobre la “tecnología de la memoria” como depósito y ampliación de las imágenes y su narración. La Mediabiografía es un ejercicio de retorno al futuro frente a los grandes relatos conmemorativos hegemónicos del pasado histórico. Frente a la memoria edulcorada de la historia y la política que se disuelven en la esfera global mediática. La metodología de la Mediabiografía formaría parte de una micropolítica, mediante la que devolver a los relatos privados una potencialidad de resistencia. Ver: Mediabiografía. Preguntas para una entrevista <<http://www.virginia villaplana.com/21229.html>> [texto] (Consultado el 16 de julio de 2014).

castigo determinista. Precisamente Foucault explicaba el nacimiento de la prisión unido al panóptico como el mecanismo de producción moderna del saber. Una producción inseparable de la disciplina a la que somos sometidos y el castigo al que nos enfrentamos. Villaplana incide especialmente en cómo el panóptismo ha sido aún más eficaz en el cuerpo de la mujeres:

La mujer, en la historia de la prisión, ha sido más sujeto que el hombre para corregir y moralizar. Muchas reclusas lo han sido por no responder a la norma moral: ser madres solteras, tener relaciones con varios hombres, ejercer la prostitución, acostarse con mujeres, atacar la religión...en definitiva, por una cuestión de disidencia a la norma. De esta manera la ley reconoce solo la dualidad bueno-malo, apto-no apto, hombre- mujer...⁷⁶.

En este sentido son muy elocuentes las declaraciones de una de las participantes en el proyecto Rudy Velázquez haciendo balance de la experiencia en uno de sus textos, Velázquez hace referencia al uso y la producción de imágenes dentro y fuera de la cárcel gracias al proyecto. Estas imágenes esconden -pero también desvelan- el dispositivo artístico de acciones y estrategias llevadas a cabo para poder llegar a este punto del proyecto, son imágenes insólitas de un adentro, pero que tratan de reproducir un afuera, o una situación de excepción:

Aprendimos de esta experiencia de la mediabiografía a hacer arte con la fotografía a partir de nuestro álbum familiar... Para mí fue una experiencia nueva, pues nunca pensé que el Centro de Inserción Social Penitenciario podía dar la oportunidad de hacer las fotografías para que el mundo viese como vivimos dentro de prisión.... La celda es mi habitación, es mi casa, es mi hogar y es donde puedo relajarme. Y ahí es donde puedo mostrarme aunque con poca intimidad que no pertenezco al mundo de la delincuencia. Dentro del Centro de Inserción Social penitenciario trato de vivir de una manera que pueda ser yo. Que pueda estar tranquila conmigo misma. Pero no es mi forma de vivir y no es mi vida. Por eso trato de pensar que estoy fuera. Que estoy en otro lugar. Mi mente tiene que estar en otro lugar, porque si me dejo arrastrar por el hecho de que estoy encerrada sé que voy a sufrir más de lo que he sufrido y me voy a encerrar en un mundo en el que no quiero estar. Yo soy consciente de que el hecho de estar contando todo lo que les estoy contando ahora influye o va influir mucho en mi vida... Se me ha despertado la curiosidad por el arte de diferente

⁷⁶ Ver "La Voz de Rudy" en Villaplana, Virginia. *Diario de sueños intermitentes*, Virginia Villaplana/ Susi Bilbao 2011. 17-18. (No publicado).

forma [...] nunca había visto la fotografía de un transexual expuesta como obra de arte y para mi eso ha sido muy impactante⁷⁷. Y quiero contribuir con este gesto. Quiero que lo que estoy contando ayude a toda la gente que lo lea en sus diferentes culturas a ver que de todo lo malo en mi situación de reclusión penitenciaria se puede sacar todo lo positivo y poder contarlo. Soy una persona que puede vivir de otra manera. Insertada en la sociedad⁷⁸.

De estas declaraciones concluimos un fuerte proceso de afectación en la vida, pensamientos y emociones de Rudy Velázquez. Las imágenes –entre otras muchas– que ha referenciado Villaplana a los internos de retratos de transexuales hechos por otros artistas junto con las metodologías de la mediabiografía, más allá de la simple identificación han generado en Velázquez un proceso de deseo, de reconfiguración de su propia realidad, al permitirse imaginar otras formas de actuar y vivir para sí misma a través de una autoestima reforzada y multiplicada, se ha encarnado un proceso de empoderamiento al urdirse un nuevo dispositivo relacional en respuesta al dispositivo de vigilancia, control y reclusión de la cárcel.

En el caso de *El Observatorio de Fragilidad Emocional*, el dispositivo además propone una infraestructura para incentivar que el público se involucre con sus propias contribuciones a ampliar narrativas sobre la fragilidad emocional señaladas en las Crónicas y en las Ficciones, de modo que se le ofrecen varios modelos de hojas en blanco con una estructura como la de las fotonovelas de los 60 y 70, con las imágenes vacías, para que el espectador dibuje una historia apropiada a la situación que haya experimentado o pueda imaginar desde su propia óptica, al igual que en estas plantillas aparecen distintos bocadillos vacíos para que también el espectador escriba los diálogos que se corresponden con las imágenes que ha dibujado. De modo que frente a lo intencionado y aparentemente invisible, oculto y abstracto del malestar del neoliberal se articula un espacio con distintos elementos

⁷⁷ Rudy Velázquez es transexual.

⁷⁸ Ibid Villaplana 2011. 17-18. (No publicado).

que permiten concretar de forma consciente sus repercusiones emocionales, los mecanismos obsesivos de la ansiedad, de la fragilidad y la precariedad, los monólogos interiores que provocan en las personas... Comunes a amplios sectores sociales en la actualidad. El método que se activa en el espectador es similar al nombrado en los otros casos gracias a un diagrama de relaciones intersubjetivas, los procesos de reconocimiento en otros (los personajes y personas que aparecen en los videos de Crónicas y Ficciones) o de identificación por haber vivido algo similar traen consigo una interpelación desde la autoreflexión que se activa con la imaginación de manera que el espectador puede agenciarse de las estrategias narrativas y comunicativas que se proponen para pensar y narrarse así mismo y al contexto que les rodea.

En el caso de *NBP. Would you like to participate in an artistic experience?*, aunque el objeto físico es el elemento real que desencadena los procesos y pone en marcha las experiencias, en palabras de Basbaum “de hecho trae a primer plano algunas líneas invisibles y diagramas relativos a todo tipo de relaciones y datos sensoriales, haciendo visible redes de trabajo y estructuras de mediación”, que podrían ser posibles. Precisamente Basbaum ha producido algunos diagramas de estas líneas invisibles e imaginarias que se podrían deslizar de la experiencia extendida de NBP. Ver figuras N° 282-287. Estos nuevos diagramas dialogan con otros realizados por el artista que ya hemos referenciado.

El proyecto NBP conecta prácticas y conceptos del arte contemporáneo con las estrategias de comunicación, y entra en contacto con algunos de los últimos desarrollos sobre las políticas de la subjetividad. “La forma específica de NBP fue diseñada para ser fácilmente memorizable como su propio signo: después de experimentar cualquier trabajo con NBP el participante deja con NBP, gracias a la forma específica

del mismo en su cuerpo, una especie de memoria implantada o artificial, como el resultado de una estrategia de contaminación sensorial subliminal. Proyecto NBP aborda la transformación, ya que está destinado a transformarse a sí mismo como resultado de su historia y proceso”.

Corresponde a los participantes a tomar las decisiones de qué tipo de experiencia se hace pública , cómo se consigue el objeto y cómo va a ser utilizado durante el tiempo que estén en posesión del misma. Los participantes realizan experiencias con su propia propuesta para reflexionar sobre la vida y las cuestiones de arte, en cuanto a la relación entre el sujeto y el otro, y especialmente en la realización de un proceso de transformación. Por ejemplo un grupo de participantes del psiquiátrico de Lisboa tras horas de reflexión decidieron enterrar el objeto, habiéndolo convertido previamente en una especie de vehículo con el título *Opera to Insanity*. Ver figuras N° 288-291.

Como los participantes envían sus comentarios en forma de textos, imágenes, vídeos u objetos, y los documentos que se mostrarán en un sitio web, especialmente desarrollado para el proyecto, cada participante tendrá acceso a herramientas de edición, que les permita subir la documentación por sí mismos. Incluye dibujos, diagramas, objetos, instalaciones, textos y manifiestos.

CONCLUSIONES

Como indicaba al inicio de esta investigación, por razones epistemológicas no pretendo ofrecer unas conclusiones cerradas determinantes, ya que la investigación no es la presentación de un modelo de producción artística para que deba ser reproducido ejemplarmente por el sistema cultural o artístico. Las prácticas artísticas recogidas en la investigación involucran la necesidad de reconfigurar los roles del sistema del arte, tanto del dispositivo de exposición, como del propio artista, así como poner en valor ciertos procesos de experimentación e investigación artística del presente. Sin embargo si es oportuno, como cierre de la investigación, por un lado quiero recordar su punto de partida y por otro lado dar una síntesis de las características comunes que propiamente definen los “Dispositivos Artísticos de Afectación” analizados.

La investigación empezaba estableciendo un estado de la cuestión de lo que se entiende por malestar neoliberal como consecuencia de las políticas neoliberales de los últimos 40 años. La tesis utiliza la noción de dispositivo de Foucault, ya que el poder más que nunca no es único y soberano sino articulado por numerosas fuerzas que actúan como dispositivos biopolíticos en función de la lógica de la biopolítica. Paulatinamente en este periodo la precariedad ha devenido en una condición ontológica del ser humano como consecuencia de las políticas neoliberales. El malestar se define por la simultaneidad y complejidad de una serie de fenómenos económicos, sociales y culturales: la crisis del VIH, la reorganización geopolítica posterior al 11 de septiembre de 2001, las consecuencias de la crisis financiera de 2008, la

incorporación de metodologías sobre la personalidad en el trabajo gracias a la psicología en la empresa, la consolidación de la flexibilidad laboral y la movilidad han producido una aceleración de los tiempos de vida... Todos estos fenómenos se configuran con la emergencia de un cambio de paradigma productivo ligado al desarrollo del capitalismo cognitivo. Al poner a producir lo inmaterial y las ideas se enfatiza la capacidad productiva de la personalidad y psicología de los sujetos, por tanto con el neoliberalismo la emoción se ha convertido en otro medio de producción, de modo que asistimos a la regulación constante y creciente por parte del capitalismo de los procesos emocionales, así como de los cuidados.

La imparable renovación tecnológica cada vez puede ligarse más al desarrollo de patologías de la percepción del tiempo y del ánimo. La depresión, la ansiedad y el estrés han configurado un nuevo paisaje emocional contemporáneo sostenido e impulsado por toda una industria farmacéutica específica. También en plena “era de la imagen” y del desarrollo de la robótica, la nanotecnología, las pantallas táctiles y no táctiles de imágenes, configuran un horizonte inquietante en cuanto a las consecuencias del uso de la imágenes tal y como nos describen las historias de un futuro no tan lejano de la serie de televisión británica *Black Mirror*¹. El desarrollo de un nuevo paradigma romántico con la virtualidad de internet y su lógica de consumo nos enfrenta más que nunca a la urgente necesidad de producir y pensar nuevos imaginarios al margen de los que propiamente distribuye la industria de la imagen de manera virtual e idealizante.

¹ Ver Black Mirror <<http://www.channel4.com/programmes/black-mirror/>> [web] (Consultada el 10 de diciembre de 2014).

Ante estos contextos la tesis se ha preguntado ¿cómo las prácticas artísticas actuales actúan en relación al malestar provocado por las políticas neoliberales de los últimos 40 años? ¿Qué hacer con las emociones que provoca ese malestar? La tesis como respuesta no cerrada a estos interrogantes enuncia la noción de “Dispositivos Artísticos de Afectación”. A continuación presento una síntesis de las características de los mismos a modo de punto de partida de discusión fundamentalmente para repensar e imaginar otros prototipos artísticos venideros:

1. Frente a las lógicas de la no visibilidad-no representación, o su opuesta, la hipervisibilidad, los dispositivos artísticos que propongo se sitúan en un lugar más allá de la representación, por tanto testimonian un estado postrepresentacional del arte. Lo hacen señalando los mecanismos que se pueden dar entre la hipervisibilidad o la no representación de algo o de alguien. Para ello utilizan estrategias de distanciamiento, repetición y cambio de posición de los objetos que usan y de los sujetos a los que se dirigen.

Los análisis y trabajos de Angela Dimitrakaki, Andrea Fraser, Marcelo Expósito, Ursula Biemann, Natalie Bookchin, mi propio trabajo artístico... En contraste con los pensamientos del El Comité Invisible, John Holloways o Sefik Tatlic, así como las propias estrategias y materializaciones de las prácticas artísticas analizadas constatan esa necesidad post-representacional en el momento actual.

2. Frente a los dispositivos del biopoder las prácticas artísticas analizadas proponen otros dispositivos de relación a través de la materialización de intervalos espacio-temporales, fragmentos, relaciones de objetos que evidencian los mecanismos de los primeros. Los artistas analizados son muy

conscientes de las paradojas y complejidades enunciadas por Foucault sobre la lógica del poder sustentada en relaciones de poder. Al mismo tiempo gracias a las apreciaciones de Lazzarato o Zizek entienden como algo crucial la fuerza de los dispositivos relacionales como encrucijadas de puesta en valor, así como espacios para asumir que en esta complejidad habría una doble motivación de conocimiento y cuestionamiento. Las estructuras de algunos de mis trabajos, del trabajo en colectivo de David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes y Andrea Geyer, del trabajo de Ricardo Basbaum, Virginia Villaplana, C.A.S.I.T.A., Falke Pisano, Rabih Mroué o Alejandra Riera se confrontan y ofrecen nuevas preguntas sobre esta complejidad.

3. Todas estas prácticas asumen con responsabilidad la urgencia de determinadas situaciones o posiciones ante la crisis y malestar del presente. Como nos recordaba Didi-Huberman lo importante no es la toma de partido, que nos abocaría a los desmanes partidistas. Como veíamos con Haraway no podemos olvidar que las revoluciones sociales y científicas han sido siempre visionarias, pero no han sido siempre liberadoras, por tanto sería fundamental operar en la lógica del conocimiento políticamente situado para entender la fuerza de las consecuencias que tendría la puesta en evidencia de los mecanismos y dispositivos del biopoder. Las prácticas artísticas que propongo si bien están en contra del componente afirmativo del capitalismo, no ofrecen simplemente una negación del mismo, sino una doble negación mediante un cuestionamiento a través de la afirmación de una biopolítica subversiva gracias a otra afectividad.

4. Son dispositivos que incorporan la conciencia de la visualidad háptica. Es decir frente a la visualidad óptica dan crédito a las sensaciones no visuales

y no auditivas que podemos experimentar. Son prácticas artísticas que ontológicamente se definen como “antiretinianas”, pero como acabamos de ver tampoco renuncian al potencial político de la visualidad de las imágenes.

5. Siguiendo a Ahmed son dispositivos motivados por la lógica de las economías afectivas del sistema y motivadores de otras posible economías afectivas. Tienen en su haber insinuar y/o apuntar a revertir la lógica de la efectividad por la de la afectividad. Por un lado son estructuras autoreflexivas que producen narrativas discursivas fuertemente analíticas, pero al mismo tiempo utilizando los actos del habla, la imaginación y las capacidades performativas de ambos. Es decir al creer en las performatividad de la emociones, todos estos artistas proponen situaciones dinámicas de activación de la experiencia personal y colectiva que van más allá de la contemplación.

A partir de todas estas características podemos concluir que los dispositivos artísticos de los que hablo operan en la encrucijada de una cadena de comportamientos:

EL SUJETO AVERGONZADO.

Estos dispositivos artísticos nos proponen ser sensibles a los procesos del malestar neoliberal de modo que el sujeto se reconoce con un fuerte malestar, después pasa por estar avergonzado como consecuencia de ese malestar, pero no tiene solo una conciencia negativa de este estado sino que intuye otras potencialidades del afecto de la vergüenza. Se trataría de dar crédito a la potencialidad que tendría ser personas inclinadas o predispuestas a la vergüenza individual, pero fundamentalmente colectiva al respecto de una serie acontecimientos. Esta predisposición sería un primer paso para

establecer un lugar de cuestionamiento que inicie un proceso que difumine nuestra propia subjetividad para iniciar un proceso de transformación de la misma. Implica asumir un lugar de fragilidad y de cuestionamiento de ciertas lógicas y certezas que hemos naturalizado y dado por garantizado como inmutables.

EL SUJETO TUERTO.

Posteriormente el sujeto asimilaría que significa “estar tuerto o sentirse tuerto” ante un determinado acontecimiento en el que siente un déficit perceptivo. Si entendemos la imagen como pura afectación y damos crédito a un distanciamiento en la observación de la misma, estamos colocando el problema de los afectos y las economías afectivas no solo en el territorio exclusivo de los asuntos emocionales sino en el problema de la visión. De modo que la noción de “afectación” que estoy manejando atraviesa de manera radical el problema de cómo vemos, quién tiene más de un punto de vista, quién no quiere ver, porque unos sujetos tienen puntos de vista privilegiados o porque hay sujetos que son cegados. Por tanto no todos los casos de estudio elegidos a priori abordan el asunto de las economías afectivas, o tratan directa y particularmente sobre las emociones, a veces lo harán indirectamente, pero si todos priorizan señalar esta compleja relación entre la visión de algo y la propia capacidad de afectar o modificarlo en lo real siempre y cuando primero ese proceso se haya hecho consciente en el propio acto de su percepción.

EL PASAMONTAÑAS TRANSPARENTE.

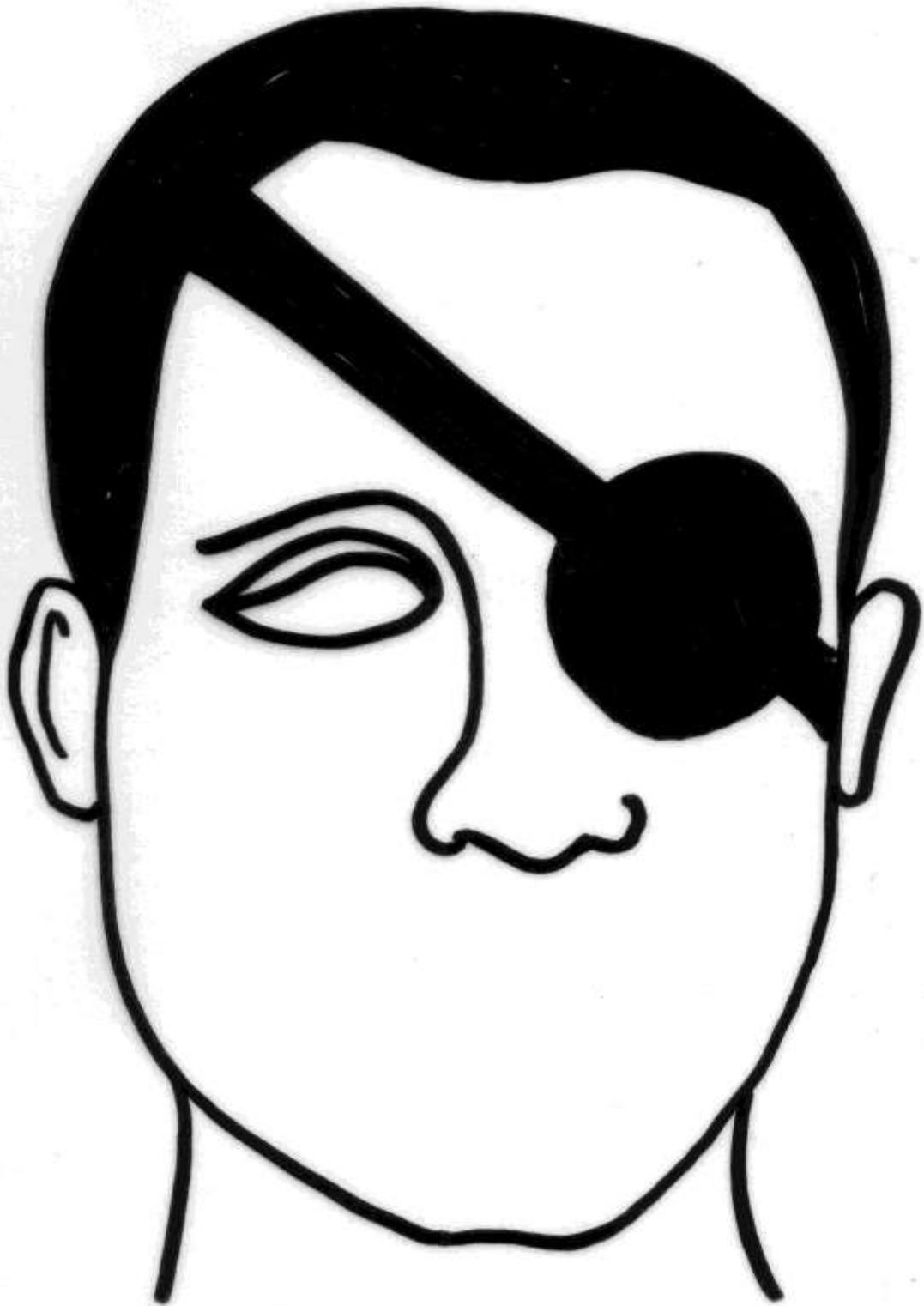
Finalmente el sujeto, como ya no le sirve su estado de representación, que el mismo había pactado consigo mismo o socialmente, o en el peor de los casos al que había sido relegado, recurre a estrategias de ocultación temporales que le permitan transformar su subjetividad y desplazarse hacia otros lugares. Al mismo tiempo las desvela para que puedan ser reapropiadas por otros sujetos, entiende que es importante darse en este gesto generoso, con el que compartir los códigos que se dan en el aprendizaje de un proceso difícil. La imagen paradójica del “pasamontañas transparente” ofrece un lugar de posibilidad sobre algo que está por venir, no tiene una forma definida, se asemeja a una identidad oculta, “alguien que se cubre”. Sin embargo este estado no le condena a una opacidad total pues esta identidad oculta está en realidad en abierto y puede ser reapropiada (transparente) por todo aquel que quiera utilizarla. Claro que ha de querer implicarse en este proceso colectivo o común, asumiendo desde esta posición de fragilidad las consecuencias, pero fundamentalmente las posibilidades con las que alguien se puede investir a partir de la decisión de implicarse con lo que está viviendo.

Deleuze cuando describe la imagen y su percepción como pura afectación lo hace también en función de una cadena de sucesos: *acción-percepción-afección*. Siguiendo el razonamiento de la cadena de comportamientos narrada en los dispositivos artísticos que propongo ellos nos ofrecen la necesidad de una acción al final de esta cadena como consecuencia de la afección. El malestar nos avergüenza, sentirnos avergonzados provoca un acto de empatía. Tras esta empatía podemos comprender con cierto distanciamiento lo que involucra la percepción de algo, lo que provoca un acto de conciencia. Y esta conciencia nos impulsa a un acto de implicación que puede operar un cambio

sobre nosotros mismos y nuestra realidad cercana a través de una nueva acción.

Como consecuencia de este desarrollo argumental y para concluir el texto de esta investigación quiero ofrecer tres imágenes que convergen en el estado mental y emocional que habrían transitado tanto los artistas al producir estos dispositivos, así como el estado que podrían transitar los espectadores que va a interactuar con ellos:







ARTISTIC DISPOSITIFS OF AFFECT: AFFECTIVE ECONOMIES IN TODAY'S ARTISTIC PRACTICES.

ABSTRACT IN ENGLISH

The conceptual trigger behind this investigation- and the core phenomenon around which it unfolds- is the social unrest generated by Neoliberalism as a political and economic system affecting increasingly larger sectors of the population.

This dissertation seeks to study in a global context a number of artistic practices that might be termed "Artistic Dispositifs of Affect". These practices, which may be seen to be connected with the aesthetic and conceptual concerns that have led to contemporary art's transformation in the last decade, have incorporated and analysed the impact of "affective economies" on the emotions resulting from neoliberal policies developed in the last 40 years. The term 'affective economies' is used here to refer to a whole range of public/private policies aimed at generating or intensifying a certain emotion (love, hate, fear, hope, etc) whether towards oneself, or towards people in the same or other communities or cultural backgrounds.

The practices studied here have not recoiled from dealing with the issues that arise from emotions and affects in different political, social and cultural situations. For centuries, the Cartesian ordering of knowledge had dictated a strict separation between emotion and reason, with the latter prevailing of course as the arbiter of reality and the world's intelligibility. The emergence of artworks and theorisations dealing with the politics of emotions and affects and

the notions of "affecting" and "affection" in recent decades, however, has contributed to highlighting the fact that- as deconstructionist thought suggests- whatever is relegated to the margins is often actually at the core of a certain problematic, and is key to the legitimation of knowledge and power.

One of the strongest motivations driving this investigation is my own artistic practice- both as an individual and within different collectives- in the last 15 years, comprising a body of work where many of the issues analysed here were already addressed. A number of key personal factors may also be mentioned here:

Personally, I belong to one of the first generations of teen agers to grow with the unprecedented "fear of the touch" unleashed by the HIV-AIDS pandemic.

On account of my own homosexual subjectivity, I soon felt a direct connection with the issues of identity and gender politics raised in certain forms of Queer theory and activism that question the essentialist values and structures shaping the construction of subjectivities in our social system. Through my own conflictual embodiment of the separation between reason and emotion, I have sought to rearrange the spaces of emotion and affect outside hetero-normative patterns.

I have always been interested in art's power to create a distancing or "estrangement" effect with regard to the cultural and socio-political constructions of subjectivity, and the possibility of generating a certain "de-subjection" process: i.e. dismantling culturally or educationally acquired behaviour patterns. These processes are, in my view, decisively connected with social class and working conditions. A subject's class background and employment contexts are

crucial to their sense of self-esteem, while differences in subjectivation/de-subjectivation processes have a crucial impact on social struggles.

Trying to keep a sustainable life-project going under the constraints imposed on labour and culture by neoliberal policies has been for me, like for many other people in my generation, an experience of precarity, anxiety, and heightened stress. In this regard, I have always been obsessed with the question of what “art can do”, following Spinoza's views on our ability to affect reality.

Another major motivation for this investigation is that the link between affective economies and artistic practices remains relatively under-researched in the Spanish context. It's true that in recent times conferences on the cultural politics of emotion have been organised at some universities by cultural studies or comparative literature departments (such as the *Centre Dona i Literatura* [Women and Literature Centre] at Barcelona University¹.); and some sociology and political science departments (at Madrid's Carlos III, Autonomous and Complutense universities) have undertaken studies on precarity. In the fields of art theory and art history, however, there is a nearly complete lack of research on these issues, with only a few timid incursions into neighbouring fields. A key factor here is that most of the relevant bibliography has not yet been translated into Spanish. I myself have been compelled to come up with my own translation of several texts in English given the paucity of available materials in Spanish. Most of the relevant works in the field come from the UK or the USA, where

¹ A conference under the rubric “Polítiques de les emocions: diàlegs des del gènere i la sexualitat” (“The Politics of Emotions: Dialogues from Gender and Sexuality”) was held at the Centre de Dona i Literatura at Barcelona University between 13th-19th June 2014. See <<http://www.ub.edu/cdona/es/node/3149>> [web] (retrieved 20th November 2014).

plenty of university departments have been working on these issues- in some cases in direct contact with artistic practices- for decades now².

As concerns methodology, theoretical analysis has not been privileged here over the study of artistic practices, but rather a balance between the two has been sought. I have particularly avoided using artistic practices as mere illustrations of certain theories; I believe both fields have made equally significant contributions to the production and dissemination of knowledge regarding the issues discussed in this dissertation; actually, when they were not evolving in parallel- each of them unaware of developments outside its own sphere-, both theory and art practices have sometimes reinforced one another. In any case, I believe the taxonomies of knowledge separating different disciplines are ripe for questioning. In my view, the traditional (and equivocal) binary opposition between theory and practice ought to be deconstructed, along with the academic paradigms underpinning the legitimacy of their separation, incapable as they are of dealing with the complexity of today's world, let alone its transformation.

This dissertation does not seek to offer a fully detailed paradigm for future artistic production (in all its complex features and motivations), capable of being implemented by the art/culture system, but rather an analysis of a range of experimental practices that have been seriously questioning and probing the limits of knowledge. Emphasis is placed on the significance of artistic experimentation and research as sources of creative methodologies aimed at changing the patterns of knowledge production, and the focus is on practices

² As a matter of fact, some of these sectors in the English-speaking academe are responsible for the so-called "affective turn" in cultural studies in the last decade, leading to widespread recognition for certain currents of thought in the sphere of culture and knowledge production. This "affective turn" parallels similar orientation shifts in the field of theory mapping the major points of debate in the last 20 years, such as "the biopolitical turn", "the postcolonial turn", "the educational turn", etc.

that mostly entail re-arranging the roles played nowadays by the art system, the exhibition complex, and the artists themselves³.

The state of the question, as it emerges through the research I have conducted, suggests the possibility of as yet non-existent artistic processes that might flourish into the prototypes of new practices in the near future. Besides the conclusions duly summarised below in the corresponding section, the final chapter in the main body of this dissertation offers a narrative summation of the discourse advanced thus far. At any rate, however, the whole investigation is based on an open-ended approach pointing towards new forms of questioning on the basis of the artistic experiments and production models analysed throughout.

Chapter 1 defines and elaborates on what I term the 'neoliberal malaise', building upon contributions from the most significant theoretical sources on this issue, and seeking to connect neoliberal policies and their impact on social relations. Section 1.1 describes the world's changed geopolitical context after the 9/11 attacks, especially from the new perspective afforded by the 2008 Financial Crisis in Europe. A key factor accounting for widespread discontent and unrest as defined here is the separation of the public and the private spheres increasing throughout the Modern age. Borrowing from Iris Marion Young's ideas, I try to explain how this schism is underpinned by a certain view of reason as impartial and universalistic, especially as concerns moral and political judgement. Young critically reviews Rousseau's and Hegel's views on universality and impartiality, and their impact on the dominant morality in modern western states. Young also questions Habermas' idea of consensus,

³ As concerns the exhibition as *dispositive*, Dorothea Von Hantelmann offers some interesting reflections on its likely obsolescence in our days. See Von Hantelmann, Dorothea; "Notes on the Exhibition", *Series: dOCUMENTA (13): 100 Notizen - 100 Gedanken*. Hatje Cantz: Kassel, 2012.

and from a feminist perspective underscores the need to dismantle the obligatory separation between the public and the private as guarantee of impartiality. The demand for impartiality entails the sort of universality that expels from the political sphere all the people and the bodies linked to emotion rather than reason.

Section 1.2 deals with the impact of the transformation of production paradigms within capitalism; and more specifically with the coexistence of Fordist/material and post-Fordist/ immaterial production systems under cognitive capitalism. The new arrangement is characterised by the complete flexibilization of work and the de-regulation of labour, including the workers' living conditions, which is immediately translated into the widespread, increasing precarity of contemporary life. This rapid change has reached a point where it is safe to say that precarity has become an ontological condition of subjectivity⁴. In parallel, surveillance and control systems have become increasingly sophisticated, and a growing number of subjects must submit to the twofold demand of being both permanently locatable and permanently informed. Subjects monitor and train themselves to keep awake and alert, reaching a condition of permanent fatigue that exceeds simple physical exhaustion to become a true state of mind⁵. Generalised precarity, moreover, blocks any possibility of planning a life over the long term, rendering subjects emotionally fragile, and this is also a key factor behind new patterns of behaviour and their

⁴ Cf. the arguments developed by Silvia L. Gil in her presentation at the conference "Agenciamientos contra-neoliberales: coaliciones micro-políticas desde el sida" ('Counter-neoliberal agency: AIDS-based micropolitical coalitions') at UNIA in Seville on October 17th, 2013 <http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=843> [web] (retrieved November 19th, 2014). See also Gil, Silvia L. *Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*, Madrid: Traficantes de sueños, 2011.

⁵ See Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder Editorial, 2012., and Han, Byung-Chul, *La sociedad de la transparencia*, Barcelona: Herder Editorial, 2013.

corresponding regulation within the socio-cultural system. Affects and precarity are inextricably linked in everyday life.

Following Eva Illouz's and Franco Berardi's analysis, section 1.3 deals with a number of issues that, along with widespread precarity, flexibility in employment and job-markets, post-9/11 geopolitics, and the 2008 Financial Crisis, account for the main features of this generalised discontent that characterises life under Neoliberalism:

- The HIV/AIDS crisis unleashed a new paradigm in intersubjective realtions, based on the 'fear of the touch'.
- Thanks to the methodologies introduced by industrial and organizational psychology, people's personalities are now also managed at their work place.
- Self-realization is experienced as a problem rather than a challenge.
- The tempo of ever-accelerating life-styles leads to a state of permanent mobilisation.
- Technological innovations go along with a growing number of pathologies connected with time perception.
- The pharmaceutical industry is ready to profit from the new range of somatic symptoms.
- Capitalism is increasingly taking over the sphere of care.
- Romantic relationships are being revolutionised by the virtual worlds of the Internet and their consumerist logic.
- Loneliness is one of the most widespread social phenomena in today's world.

Following Negri, Hardt, and some other theorists, section 1.4 deals with the changes in the valorisation of care work and the feminisation of labour, in the context of the logics of biopower as theorised by Foucault and Lazzarato. A key concept throughout this chapter is that of “dispositif”, since power is not to be understood as univocal and sovereign might, but rather as a host of multiple forces arranged into biopolitical machineries that establish the sets of relations and value systems defining the process of subjectivation. Emotional skills are key factors when it comes to valorising or de-valorising something or someone.

Chapter 2 surveys a range of contemporary art works (in a wide interval from 1969 to the present) whose formal features, conditions of production, and creative methodologies embody precedents or complementary parallels to the above mentioned Artistic Dispositifs of Affect this dissertation seeks to elucidate. All these works, deriving from a wide genealogy of artistic practices, grow out of the context of unrest of, and share a common critical stance towards, neoliberal policies. In some cases- such as in Helio Oiticica's and Lygia Clark's works, discussed in section 2.1-, the pressure of individualization under Capitalism elicits a rethinking of the spaces of bodily contact. Other art practices- such as those reviewed in sections 2.2 and 2.3- explore new strategies for representing emotional conflict or subjectivities outside the boundaries of normative legitimization. In the case of the New York based collective Group Material, their work generates representation and meaning by dissecting the cultural context as a mirror of contemporary politics. Artists such as Félix González-Torres resort to new formal parameters to represent stigmatised subjects; while others such as Sadie Benning or Sani Motoo turn towards eroticism as experienced by certain minorities.

Section 2.3 deals with works influenced by the critical premises of feminist and queer theories- especially works probing the dilemmas arising from the attempt to represent an "other" situated outside the artist's own socio-economic or cultural context. Some of Ursula Biemann's works address the complex paradigm shifts unleashed by the Internet and their impact on the feminisation of labour, as well as the repercussions of massively available online porn, prostitution and sex. Works by Natalie Bookchin, sisters Sally and Gabriela Gutierrez Dewar, and the Precarias a la Deriva (Precarious Women Adrift) collective explore new representation strategies seeking to empower certain subjects and communities.

Through some of Tanja Ostojic's and Andrea Fraser's works, and borrowing from Angela Dimitrakis' theorisations, section 2.4 analysis the connection between art and Biopolitics, and how art has become a biopolitical practice in its own right. Through these biopolitical practices, artists submit themselves to public exposure in complex ways in order to disclose the invisible workings of power and control mechanisms. As opposed to the representation of other bodies seen in previous sections, here we are dealing with artists who place their own lives and their own bodies "on the line". In further contrast with the invisibility questioned or sought by the Invisible Committee, John Holloway or Sefik Tatlic, these practices seek hypervisibility.

Section 2.5 questions the notion of collaboration as used by Dimitrakaki regarding biopolitical practices, a concept which basically involves a number of individuals working in the service of the artist's project. This is also the sense in which the term is employed in Claire Bishop's or Anthony Dowley's critical

approaches to the development of so called "relational art" at the end of the 1990s and the early 2000s.

On the basis of the work developed by myself along with Loreto Alonso and Eduardo Galvagni at the C.A.S.I.T.A collective, or with Montse Romaní and Virginia Villaplana at the Subtramas group, I seek to redefine the idea of collaborative work in light of certain collaborative art practices based on joint production processes capable of altering hierarchical relations. These practices may not only unveil how power systems operate, but may also end up creating forms of action that change the structures of artistic production. From this perspective, section 2.6 reviews some of my own artistic works (developed individually or within the C.A.S.I.T.A collective), whose orientation and methodology resemble those discussed in earlier sections of this chapter.

In chapter 3, I follow Remo Bodei's analysis of the concept of *transitio*, which is the key to understanding Spinoza's theory of affects. For Spinoza, affects determine all the processes we are involved in; bodies and subjectivities are in permanent mutation, in a movement that must be constant (thus becoming true *transitio*) if our affections are to transcend the logic of passion and turn into action, capable of affecting reality in turn. Later in this chapter I return to the idea of constant change from the standpoint of Sara Ahmed's "affective economies", a notion that I try to expand here. Ahmed is not so much interested in theorising emotions 'from the inside out' as it were- or 'from the outside in' for that matter-, but rather on elucidating what emotions "do". For Ahmed, the affective logic of hatred, for instance, is fundamentally economical rather than psychological. Ahmed's approach to emotions as cultural constructions not only critiques the psychologization and privatisation of affect,

but also the social structures that deliberately shun emotional intensities. From this perspective, emotions are capable of creating ways of being and acting in the world thanks to their intensified circulation between subjects and objects; in other words, emotions are “performative”.

In terms of performativity, and following Eve Kosofsky Sedgwick, I also try to analyse in this chapter the potential of one particular form of affect: shame. Shame is intimately linked to identity, but does not entirely shape it into a closed, definite form; it is rather affiliated with subjectivity's potential mutations. Its mechanism are traditionally associated with Queer performativity, though Kosofsky Sedgwick insists on the possibilities offered by this dynamic in all kinds of performances, especially those connected with public/collective representations of the body.

Finally, going back to the notions of malaise, discontent and unrest under Neoliberalism developed earlier in chapter 1, I dwell on some arguments developed by Santiago López Petit, who urges us to politicise our ill-fare state, materialising our discontent into a form of collective political action for which, in my view, Kosofsky Sedgwick's remarks on performance would be extremely significant.

Chapter 4 scrutinises in some depth nine case studies in Artistic Dispositifs of Affect, as defined in a strict sense:

1. *NBP. Would you like to participate in an artistic experience?* (1994-2013). Ricardo Basbaum.
2. *Cuatro amantes / Cuatro inversiones* ['Four Lovers/ four Inversions (Investments)'] (2003). Diego del Pozo Barriuso.

3. *9 Scripts for a Nation at War* (2007). David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes & Andrea Geyer.
4. *Diario de sueños intermitentes* (2009-2010) ['Intermittent Dreams Dairy']. Virginia Villaplana.
5. *Observatorio de fragilidad emocional* ['Emotional Fragility Observatory'] (2011). C.A.S.I.T.A.
6. *The Body in Crisis* (2011-2013). Falke Pisano.
7. *Aprender física* ['Learning Physics'] (2012). Diego del Pozo Barriuso.
8. *The Fall of a Hair* (2012). Rabih Mroué.
9. *poétique(s) de l'inachèvement* ['poetics of the unfinished'] (2007-2013). Initiated by Alejandra Riera, with several collaborators.

Finally, in chapter 5 a definition and characterization of Artistic Dispositifs of Affect is established, based on its main elements as analysed in earlier chapters. This description leads to a theorisation that builds upon the methodologies, processes and formal aesthetic features developed by the artists in each case, all of which provide the basis for delimiting the category under study here, discriminating between artistic practices that properly fall under the rubric of Dispositifs of Affect, and those that don't:

Artistic Dispositifs of Affect are driven by the logic of affective economies, replacing “effectiveness” with “affectiveness”. Deleuze's analyses on cinema and audiovisual media as a compound of “affections” place affects and affective economies not just within the sphere of emotional issues, but right at the centre of the problematics of vision. Questions of affection as dealt with by Artistic Dispositifs demand greater distancing, and cut across the problem of viewing:

how do we gaze/watch/ see? who has more than one point of view? who refuses to see? why are some people's views privileged? why (as George Didi-Huberman or Donna Haraway observe) are some subjects blinded? All this means that Artistic Dispositifs of Affect operate within the logic of politically situated knowledge.

Not all the cases studied here address the issue of affective economies, or deal with emotions straightforwardly; some do it indirectly; but all of them prioritise the complex relationship between vision and affection, our ability to see something and to actually act upon it, “affecting” it- a process which requires awareness in the act of perception itself.

As regards the apparatuses of biopower described by Foucault, their mechanisms are laid bare by the alternative relationships constructed by the artistic dispositifs studied here. This disclosure of the inner workings of biopower from a politically situated position seriously questions the epistemology of representation, and therefore brings the practices studied in this dissertation to a post-representational stage in art's evolution. In this stage, the artistic dispositifs studied here also incorporate an awareness of *haptic* as opposed to purely optic “Visuality”. Haptic visuality is a paradigm of spectatorship allowing for non-audiovisual sensations, which spectators must activate through the kind of involvement that gives new meaning to these artistic dispositifs.

BIBLIOGRAFÍA

5 piezas en video de Félix González (1979) <https://www.youtube.com/watch?v=8f_wk8xmEYw> [video] (Consultada a 30 de enero de 2014).

9 scripts for a nation at war <<http://www.9scripts.info/>> [web] (Consultada el 28 de agosto de 2013).

"A radical Lygia Clark", entrevista a Wilson Coutinho. *Jornal do Brasil* 15 (diciembre 1980).

Acciones sinuosas (2010) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

Adorno, Theodor. *La Dialéctica de la negativa*. Madrid: Taurus, 1992.

Agamben, Giorgio.

Estado de excepción. Homo sacer II, 1. Valencia: Pre-Textos. 2003.

Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Valencia: Pre-Textos, 1995.

Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida. Valencia: Pre-Textos, 1998.

Ahmed, Sara.

Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality. London: Routledge, 2000.

The cultural politics of emotion. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2004.

Aliaga, Juan Vicente "Entrevista a Pepe Espaliú", en Aliaga, Juan Vicente y José Miguel G. Cortés. *De amor y rabia. Acerca del arte y del Sida*. Valencia: Universidad Politécnica, 1993.

Alonso Atienza, Loreto.

Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad. (Tesis doctoral) <<http://eprints.ucm.es/8448/1/T30330.pdf>> [texto] (Consultado el 16 de Marzo de 2008). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI <<http://editorialuaemex.org/libros.php>> [web]

Althusser, Louis. *Ideología y Aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Altozano, Manuel. “Los suicidios suben un 11% en 2012 hasta los 3.539, la mayor tasa desde 2005”. *El País*, 31 de enero de 2014. <http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/01/31/actualidad/1391166568_897598.html> [texto] (Consultado 23 de julio de 2014).

Amigot, Patricia. “Joan Rivière, la mascarada y la disolución de la esencia femenina”. *Athenea Digital* 11 (2007)

Apezteguía, Fermín. “La crisis provoca en España el 32% de los suicidios y se convierte en su principal causa”. *Elcorreo.com*, 27 de septiembre de 2012 <<http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20120928/sociedad/crisis-provoca-espana-suicidios-20120928.html>> [texto] (Consultado 23 de julio de 2014).

Aprender Física (2012) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

Arent, Hanna. *La Condición Humana*, Trad. Ramón Gil. Barcelona: Paidós, 1993.

Arriola, Aimar y Nancy Garín, “Ficciones globales, luchas locales (o distribución de tres documentos de un contra-archivo del sida en construcción)” en <http://www.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/ficcion>

[es globales luchas locales o distribucion de tres documentos de un contra archivo del sida en construccion](#)> [web] (Consultado el 17 de noviembre de 2014).

Ashford, Doug. "Group Material. Una memoria de la abstracción como matriz de lo real", en *EIPCP* 3 (2009) <<http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es/print>> [texto] (Consultada 8 de marzo de 2014).

Austin, John L. *¿Cómo hacer cosas con palabras?: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1982.

Bal, Mieke. *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press, 1991.

Barthes, Roland *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.

Basteiro, Daniel. "El consumo de antidepresivos en España se duplica en 10 años". *El Huffington Post*, 21 de noviembre de 2013 <http://www.huffingtonpost.es/2013/11/21/antidepresivos-espana-consumo-decada_n_4315552.html> [texto].

Bauer, Petra y Annette Krauss "Read the masks tradition is not given" en <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/contenidos/read-the-masks.-tradition-is-not-given-leed-las-mascaras.-la-tradicion-no-es-algo-dado->> (web).

Benjamín, Walter.

El autor como productor. México: Itaca, 2004.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 1936.

<<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>> [texto]

(Consultado el 8 de agosto de 2013).

Benning, Sadie. *It wasn't love*. <<http://www.vdb.org/titles/it-wasnt-love>> [video] (Consultado 23 de julio de 2013).

Berardi, Franco (Bifo).

La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global, Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

“Elephant Frágil Psicoesfera”. (2006) en <<http://grasalud.blogspot.com.es/2008/01/franco-berardi-frgil-psicoesfera.html>> [texto] (Consultado 23 de julio de 2014).

Bergson, Henri-Louis.

“Materia y memoria” En *Obras completas*. México DF: Aguilar, 1959.

La evolución creadora. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985.

Biemann, Úrsula. *Performing the border*. Video-ensayo. <<http://www.geobodies.org/art-and-videos/performing-the-border>> [video] (Consultado 23 de julio de 2013).

Bishop, Claire.

“Antagonism and Relational Aesthetics”, *October 110*, Massachusetts (2004).

“The social Turn: Collaboration and Its Discontents” *Artforum 44.6*, (febrero 2006).

Black Mirror <<http://www.channel4.com/programmes/black-mirror/>> [web] (Consultada el 10 de diciembre de 2014).

Bloois, Joost de. “Entra en el laboratorio del sueño: arte, trabajo y política” en *Nuestro trabajo nunca se acaba*. Madrid: Photo España-Matadero de Madrid, 2012.

Bodei, Remo. *Geometría de las pasiones. Miedo, Esperanza, Felicidad: filosofía y uso político*. Fondo de Cultura Económica, México D.F 1995.

Borja Vilel, Manuel J. “El museo interpelado” en Borja Vilel, Manuel J. et al. *Objetos relacionales. Colección MACBA, 2002-2007*. MACBA: Barcelona, 2010.

Bourdieu, Pierre, "Los Tres Estados del Capital Cultural". *Sociológica*, UAM-Azcapotzalco, México, núm 5, 11-17. Tomado de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 30 de noviembre de 1979.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics / Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1998.

Brah, Avtar. "Diaspora, border and transnational indentities", en *Biemann Ursula: been here and back to nowhere*. Berlin: B_books ed, 2000.

Bringing Them Home, Commonwealth de Australia. *Bringing Them Home: Report of the National Inquiry into the Separation of Aboriginal and Torres Strait Islander Children from their Families*, 1997.<https://www.humanrights.gov.au/sites/default/files/content/pdf/social_justice/bringing_them_home_report.pdf> [texto] (Consultado el 15 de noviembre de 2014).

Brown, S.D. y Tucker, I. "Eff the ineffable: Affect, somatic management and mental health service users" en *The Affect Theory reader*, M. Gregg & G.Seigworth Brown (editores). Durham: Duke University Press, 2010.

Brown, Wendy. *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton: Princeton University. 1995.

Bruckner, Pascal. *La tentación de la Inocencia*. Madrid: Anagrama, 1995.

Butler, Judith.

"Las inversiones sexuales" (1992) en *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia*, Ricardo Llamas (comp.). Madrid: Siglo XXI, 1995.

El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Buenos Aires: Editorial Paidós Ibérica, 2001.

Excitable Speech: A Politics of the Performative. New York: Routledge, 1997.

Buxán Bran, Xosé Manuel. *Radicales libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura do Concello de Santiago de Compostela / Auditorio de Galicia, 2005.

C.A.S.I.T.A. <<http://www.ganarselavida.net/>> (web).

Cahan, Susan E. "Regarding Andrea Fraser's Untitled" *Social Semiotics* 16.1 (abril 2006).

Cajón local <<http://www.cajonlocal.blogspot.com.es/>> [web] (Consultado el 31 de agosto de 2013).

Carroll, Noël. "Interview with a Woman Who...", *Millenium Film Journal* .7-8-9, (otoño 1980- invierno 1981), republicado en *A Woman Who...; Essays, Interviews, Scripts; Yvonne Rainer*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

Castells, Manuel, et al. *Otra vida es posible. Practicas económicas alternativas durante la crisis*. Barcelona: EDU-UOC, 2012.

Casting 1971 <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

Chakravorty Spivak, Gayatri. "Scattered speculations on the question of value" *Diacritics*, 15.4 (1985).

Cine sin autor. Entrevista a Gerardo Tudurí. <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/entrevistas/eje/1/cine-sin-autor>> [video] (Consultada a 24 de marzo de 2014).

Clark, Lygia.

"1965: A propósito da magia do objeto", en *Lygia Clark*. Río de Janeiro: Col. Arte Brasileira Contemporânea, Funarte, 1980.

"El cuerpo colectivo". en: *Lygia Clark* . (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997.

“O Corpo é a casa”. en *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark*, Ferreira, Gullar y Mario Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

Clough, Patricia Ticineto. *Autoaffection, Unconscious Thought in the Age of Technology*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000.

Comité Invisible, El. *La Insurrección que viene*. Barcelona: Melusina, 2010

Comunitats <<http://www.comunitats.org/es/>> [web] (Consultado el 31 de agosto de 2013).

Conde Salazar, Jaime. "Caminhando", texto escrito para el Open Space del Teatro Pradillo, Madrid, 2014.

COOP57 <<http://www.coop57.coop/madrid/index.php>> [web] (Consultado el 31 de agosto de 2013).

Cordero de Ciria, Gonzalo. *Se mueve*. Madrid: Museo Abc, 2012.

Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Mass: MIT Press , 2001.

Crimp, Douglas; *Melancholia and Moralism - Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

Cuatro amantes / Cuatro Inversiones. Instalación sonora. Juegos de Mesa, mesas, sillas, maquetas y archivo de canciones. Medidas variables. 2003. Esta obra pertenece a la colección MUSAC de León. <<http://www.musac.es/#coleccion/obra/?id=1079>> [web] (Consultado el 1 de julio de 2013).

Cvetkovich, Ann. *Archive of Feeling, Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press, 2003.

Daney, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.

Daston, Lorraine. "Introduction", en: Lorraine Daston (editora) *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone Books, 2008.

Daston, Lorraine. "La objetividad y la comunidad cósmica" en: *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión* (compilado por Gerhart Schröder y Helga Breuninger) Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Dean, Jodi. *Solidarity of Strangers: Feminism after Identity Politics*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Del Pozo, Diego. *Aprender física*. Huesca: Diputación de Huesca, 2012.

Del Pozo, Diego. *Casting 1971*. Burgos: Centro de arte de Burgos, 2011.

Del Pozo, Diego. *Sin Prometeo*. Vitoria Gasteiz: Centro cultural Montehermoso y Ayuntamiento Vitoria-Gasteiz, 2007.

Del Pozo, Diego. *Todo/Nada/Todo*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de cultura, 2006.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari

"The Simulacrum and Ancient Philosophy", en *Logic of Sense, Constantin V. Boundas* (editor), New York: Columbia University Press, 1990.

What Is a Concept?, What Is Philosophy? New York: Columbia University Press, 1994.

"1440: the smooth and the striated" en *1000 Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1987.

1440: lo liso y lo estriado en *1000 Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

El anti-edipo. Barcelona: Editorial Paidós, 1985.

Deleuze, Gilles.

“Posdata sobre las sociedades de control” en Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje literario*. Montevideo: Tº 2, Ed. Nordan, 1991.

Cinema 2. La imagen-tiempo. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.

Crítica y Clínica. Madrid: Anagrama, 1996.

Foucault. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.

Nietzsche y la Filosofía. Barcelona: Anagrama, 1998.

Deren, Maya. *Essential Deren. Collected Writings on Film by Maya Deren*. Nueva York: MacPherson & Company, 2005.

Derrida, Jacques.

Márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra, 1989.

Signature Event Context. Paris : Les Editions de Minuit, 1972.

Didi-Uberman, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

“Dilema del prisionero” Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Dilema_del_prisionero> [web] (Consultado el 3 de septiembre de 2013).

Dimitrakaki, Angela. “Labour, Ethics, Sex and Capital On Biopolitical Production in Contemporary Art”, *N.paradoxa: international feminist art journal* 28, Londres (2011).

Discurso de Richard Nixon. <<https://www.youtube.com/watch?v=iRZr1QU6K1o>> [video] (Consultado el 20 de julio de 2013).

Dowley, Anthony. “An ethics of engagement: Collaborative Art Practices and the Return of the Ethnographer”, *Third Text* 23.5 (2009) <<http://www.sothebysinstitute.com/files/research/ethics.pdf>> [texto] (Consultado el 5 de agosto de 2013).

Edición digital de la revista *Multitudes* <<http://multitudes.samizdat.net/>> [web] (Consultado el 20 de julio de 2013).

Espacios difusos <<http://espaciosdifusos.wordpress.com/>> [web] (Consultado el 31 de agosto de 2013).

Ejercicios para aprender física nº 1 (2012) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

Ejercicios para aprender física nº 2 (2012) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

Ejercicios para aprender física nº 3 (2012) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

El topo y la anguila (2007) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

“El video como contra-archivo del sida” en <<http://www.museoreinasofia.es/actividades/video-como-contra-archivo-sida>> [web] (Consultado el 20 de julio de 2013).

“Entrevista de Lygia Clark a M. Susuki y L. Figueiredo” en Milliet, Maria Alice. *Lygia Clark: obra trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

Euler, Christoph. Web del artista. <<http://www.christopheuler.at/>> (web).

Experiments of organization <<http://www.mollecular.org/experiments-of-organization/#more>> [texto] (Consultado el 5 de Mayo de 2014).

Expósito, Marcelo.

“Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”, *EIPCP 10* (2006)).<<http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>> [texto] (Consultado el 13 de agosto de 2013).

La imaginación radical (carnavales de resistencia) <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=244>> [video] (Consultado el 13 de agosto de 2013).

Léxico familiar: Cambiar el mundo sin tomar el poder (retrato de John Holloway), 2008 <<https://www.youtube.com/watch?v=grhXymcGUUM>> [video] (Consultado el 1 de abril de 2014).

Primero de mayo (la ciudad-fábrica) <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=240>> [video] (Consultado el 13 de agosto de 2013).

Farina, Cynthia. *Arte, cuerpo y subjetividad, Estética de la formación y Pedagogía de las afecciones*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005 <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/43042/1/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pdf> [texto].

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

Ferrer, Isabel. "Holanda aboga por sustituir el estado del bienestar por una «sociedad participativa»". El País. <http://internacional.elpais.com/internacional/2013/09/17/actualidad/13794294_88_293306.html> [texto] (Consultado el 30 de enero de 2014).

Film, de Samuel Beckett <<https://www.youtube.com/watch?v=aZtV-iHeQd0>> [video] (Consultado el 16 de Marzo de 2014).

Finnegans Ueinz <<http://www.mollecular.org/wp-content/uploads/2009/10/Guattari.Finnegans-Ueinz-ENG.pdf>> [texto].

Florida, Richard. *La clase creativa: la transformación de la cultura, del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Madrid: Paidós ibérica, 2010.

Folbre, Nancy. "Trabajo Afectivo", (2003) <http://republicart.net/disc/aeas/folbre01_es.pdf> [texto] (Consultado el 26 de julio de 2013).

Folleto de la exposición poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado] <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/folleto_alejandra_riera.pdf> [texto] (Consultado 2 de Mayo de 2014).

Foster, Hal. "Chat Rooms, 2004", reproducido en *Participation*, Claire Bishop (ed.), Londres: Whitechapel Ventures Limited, 2006.

Foucault, Michel.

"La voluntad de saber". En *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

"Nacimiento de la biopolítica" *Curso del College de France 1978-1979*, ed. Michel Senellart, Buenos Aires/ México D.F: Fondo de Cultura económica, 2007.

Dits et Écrits. Tome IV. París: Gallimard, 1994.

Historia de la Sexualidad. 1: La voluntad de saber. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Tecnologías del yo. Barcelona: Paidós, 1990.

Fraser, Andrea.

"From the Critique of Institutions to an institution of critique", *Artforum* 44.1 (2005)

Museum Highlights, The writings of Andrea Fraser, Alexander Alberro (ed). Cambridge, Massachusetts, Londres: Writing Art press, The Mit Press, 2005.

García Nieto, Eduardo. *Acciones sinuosas*. Murcia: Puertas de Castilla, 2010.

Gil, Silvia L. *Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de sueños, 2011.

Gillick, Liam. "El propósito del trabajo" en *Nuestro trabajo nunca se acaba*. Madrid: Photo España-Matadero de Madrid, 2012.

Goffman, Erwin. *Estigma: la identidad deteriorada*. (2ª ed.). Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

Golman, Emma. *La palabra como arma. ¿Valió la pena vivir mi vida?*, 1934 <www.bsolot.info/wp.../Goldman_Emma-La_palabra_como_arma.pdf> [texto]

González del Campo, Julio et. al. *Homo Ludens. El artista frente al juego*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2010.

Gottman, Erwin. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu (2ªEd.), 2009.

Grace, Claire "Counter-Time: Group Material's Chronicle of US Intervention in Central and South America" *Afterall* 26 (2011) <<http://www.afterall.org/journal/issue.26/counter-me-group-material-s-chronicle-of-us-intervention-in-central-and-south-america>> [texto] (Consultada 8 de marzo de 2014).

Gregg, M. y Seigworth, G. J. (editores). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.

Guattai, Felix y Suely Rolnik. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Guattari, Félix y Toni Negri. "Valor y afecto" en *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*. Madrid: Akal, Colección Cuestiones de Antagonismo, 1999. <<http://www.nodo50.org/pretextos/Toni%20Negri5.html>> [texto] (Consultado el 20 de julio de 2013).

Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos, 2000

Gutiérrez Rodríguez, Encarnación. "Valor afectivo. Colonialidad, feminización y migración", en *EIPCP* 11 (2010) <<http://eipcp.net/transversal/0112/gutierrez-rodriguez/es>> [texto] (Consultado el 28 de julio de 2013).

Habermas, Jürgen.

Acción comunicativa y razón sin trascendencia. Barcelona: Paidós, 2003.
Reason and the Rationalization of Society. Boston: Beacon Press, 1983.
Teoría de la acción comunicativa: Complementos y estudios previos.
Cátedra, Madrid, 1989.

Hacking the world: Interrogatorio colectivo (2013)
<<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

Hacking the world: Interrogatorios individuales (2013)
<<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

Han, Byung-Chul.

La sociedad de la transparencia. Barcelona: Herder Editorial, 2013.

La sociedad del cansancio. Barcelona: Herder Editorial, 2012.

Hansen, Mark B. N. *Bodies in code, Interfaces with digital media*, New York: Routledge, 2006.

Hantelmann, Dorothea von. *How to Do Things with Art*. Berlin: diaphanes, 2007.

Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and Privilege of Partial Perspective" en *Feminist Studies, Inc.* 14. 3 (Autumn, 1988) <<http://www.jstor.org/stable/3178066>> [texto].

Hardt, Michael.

"Affective labor", en *P2P Foundation* <http://p2pfoundation.net/Affective_Capitalism#Michael_Hardt_on_Affective_Labor> [texto]
(Consultado el 23 de julio 2014).

"Trabajo Afectivo", (2008) <<http://es.scribd.com/doc/41561460/Trabajo-afectivo-Hardt>> [texto] (Consultado el 26 de julio de 2013).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.

"Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y de Schelling" en
Obra completa. Vol. I. Madrid: Editorial Gredos, 2010

“Líneas fundamentales de la filosofía del derecho” en *Obra completa*. Vol. II. Madrid: Editorial Gredos, 2010.

Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural. Aguilar: Madrid, 1979.

Henry, Michel. *Phénoménologie de la vie*. Paris : PUF, 2004.

Hinderer Cruz, Max Jorge. “TROPICAMP: Some Notes on Hélio Oiticica’s 1971” *Afterall* 28 (2011) <<http://www.afterall.org/journal/issue.28/tropicamp-pre-and-post-tropic-lia-at-once-some-contextual-notes-onh-lho-oiticica-s-1971-te>> [texto].

Hipatia nº 0. El proyecto <<http://deacmusac.es/hipatia>> [web] (Consultado el 20 de Julio de 2014).

Holloways, John. *Cambia el mundo sin tomar el poder*. Caracas: Editorial Melvin, 2002

Holmes, Brian “La personalidad flexible, Por una nueva crítica cultural” en EIPCP 1 (2002) <<http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/es>> [texto] (Consultado el 20 de julio de 2013).

hooks, bell.

“Eros, Eroticism and the Pedagogical Process” en Giroux, H. A. y P. McLaren (editores), *Between Borders: Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994.

Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black, London: Sheba Feminist Publishers. 1989.

Houellebecq, Michel. *Ampliación del Campo de Batalla*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*, (trad. Eugenio Imaz). Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003.

Illouz, Eva.

Intimidades Congeladas. Las emociones en el Capitalismo. Madrid: Katz, 2007.

Oprah Winfrey and the Glamour of Misery: An Essay on Popular Culture. Nueva York: Columbia University Press, 2003.

Investigación Copylove <<http://www.copylove.cc/>> [web] (Consultado el 26 de julio de 2013).

Jamenson, Frederic.

Documentos de cultura, documentos de barbarie: La narrativa como acto socialmente simbólico. Madrid: Visor, 1989.

El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós, 1991.

James, Henry. *Prefacios a la edición de Nueva York*. Buenos Aires: Santiago Arcos Edit, 2003.

“John Forbes Nash” Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/John_Forbes_Nash> [web] (Consultado el 3 de septiembre de 2013).

Johnston, Claire. “The Nightcleaners (part one). Rethinking political cinema” *Jump Cut* 12-13, (1976) 55-56. Reimpreso en *Spare Rib* 40, (Oct. 1975) <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/nightcleaners.html>> (texto).

Klein, Naomi. *La doctrina del shock*. Madrid: Booket, 2012.

Kosofsky Sedgwick, Eve.

Touching Feeling, Affect, Pedagogy, Performativity. Durham & Londres: Duke University Press, 2003.

“Performatividad queer the art of the novel of Henry James” en *Nómadas* 10, Universidad Central Colombia (1999).

Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido” en VV.AA., *La Postmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairos, 1985.

Kristeva, Julia.

“From One Identity to an Other,” en *Desire in Language*. New York: Columbia University Press, 1980.

Revolution in Poetic Language. New York: Columbia University Press, 1984.

Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

La pasión discreta (2007) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

“La Voz de Rudy” en Villaplana, Virginia. *Diario de sueños intermitentes*, Virginia Villaplana/ Susi Bilbao 2011. (No publicado).

Laclau, Ernesto. *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*. México: Siglo XXI, 1978.

Langshaw, Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* (*How to Do Things with Words*). Barcelona: Paidós, 1982.

Lazzarato, Maurizio.

“Del biopoder a la biopolítica.” *Multitude* 1, (2000) <<http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>> [texto].

La fábrica del hombre endeudado. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2012.

Lazzarato, Maurizio y Antonio Negri, “Trabajo inmaterial y subjetividad”, *Brumaria. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. 7 (2007).

Le Guin, Ursula K. *Los desposeídos: una utopía ambigua*. Barcelona: Minotauro, 1999.

“Levantamiento zapatista” *Wikipedia* <http://es.wikipedia.org/wiki/Levantamiento_zapatista> [web] (Consultado el 1 de abril de 2014).

Levinas, Emmanuel. *Collected Philosophical Papers*. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987.

“Lista de suicidios relacionados con la crisis” Wiki15M <http://wiki.15m.cc/wiki/Lista_de_suicidios_relacionados_con_la_crisis> [texto] (Consultado 23 de julio de 2014).

Llopis, María. Portfolio. <<http://www.mariallopis.com/portfolio/rl-real-life-2/>> [web] (Consultado el 20 de julio de 2013).

López Petit, Santiago et. al. *El pressentiment* <<http://elpressentiment.net/>> [web] (Consultado el 28 de julio de 2013).

López Petit, Santiago. Conferencia en el marco de la XXVIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Centro de Arte CA2M, Móstoles, 2013. <<http://www.ca2m.org/es/actividades-antiores/2013/1220-jornadas-de-la-imagen-xx>>[web] <<http://vimeo.com/78530749#at=0>> [video] (Consultado el 28 de julio de 2013).

Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 1997.

Lyotrad, Jean-François. *Economía Libidinal*. Buenos Aires-México-Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Madrid 15M <<http://madrid15m.org/>> [web] (Consultada el 26 de julio de 2013).

Malone, Meredith. *Andrea Fraser, "What do I, as an artist, provide?"* 2005
<<http://www.kemperartmuseum.wustl.edu/files/AndreaFraser.pdf>> [texto]
(Consultado el 8 de julio de 2013).

Manifiesto inaugural del Grupo de Información sobre las Prisiones en *Revue Esprit* 401 (marzo 1971).

"Maquiladora" *Wikipedia* <<http://es.wikipedia.org/wiki/Maquiladora>> [web]
(Consultado 26 de julio de 2014).

Marea Blanca <<http://mareablancasalud.blogspot.com.es/>> [web] (Consultada el 26 de julio de 2013).

Marea Verde <<http://mareaverdemadrid.blogspot.com.es/>> [web] (Consultada el 26 de julio de 2013).

Marks, Laura U.

Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis/ London: University of Minesota Press, 2002.

The Skin of the film, Intercultural Cinema, Embodiment and the senses. Durham and London: Duke University Press, 2000.

Mars, Amanda. "Ricos más ricos, pobres más pobres". *El País*.
<http://elpais.com/diario/2011/12/11/negocio/1323612865_850215.html> [texto]
(Consultado el 30 de enero de 2014).

Martin, Biddy. *Femininity Played Straight: The Significance of Being Lesbian*. New York: Routledge. 1996.

Martins, Renzo. *Enjoy de porverty* <<http://renzomartens.com/episode3/film>> (web).

Marzo, Jorge Luis. "La obra de Octavi Comeron en el marco de las dinámicas artísticas nacionales e internacionales de las últimas décadas", en Badia Tere

et. al. (editores) *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron*. Barcelona: Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona, 2014.

Massot Vila, Martí. “Mapa de suicidios desde el inicio de la crisis”. *El Periódico*, 13 de febrero de 2014. <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/mapa-suicidios-crisis-provincias-espana-3095090>> [texto] (Consultado 23 de julio de 2014).

Matsuda, Mari J. *Public Response to Racist Speech: “Considering the Victim's Story”* en Matsuda, Mari J., C. R. Lawrence y R. Delgads *Words That Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech, and the First Amendment*. Boulder: Westview Pres, 1993.

Mediabiografía. Preguntas para una entrevista <<http://www.virginiavillaplana.com/21229.html>> [texto] (Consultado el 16 de julio de 2014).

Megual, Helena. “Suicidios, la epidemia del siglo XXI”. *El Mundo*, 30 de octubre de 2011. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/27/espana/1319712105.html>> [texto] (Consultado 23 de julio de 2014).

Minkowski, Eugène. *El tiempo vivido*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: FCE, 2007.

Mroué, Rabih. *Imáge(s), mon amour FABRICATIONS*. Móstoles, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2013.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Nathanson, Donald L.

“A Timetable for Shame” en Donald L. Nathanson (ed.). *The Many Faces of Shame*. New York and London: Guifford, 1987.

Shame and Pride: Affect, Sex, and the Birth of the Self. New York: W.W. Norton, 1992.

Navarro, Vicenç y Juan Torres López. *Los amos del mundo. Las armas del terrorismo financiero*. Espasa: Barcelona, 2012.

Navarro, Vicenç, et al. *Hay alternativas. Propuestas para crear empleo y bienestar en España*. Editorial Sequitur (con la colaboración de ATTAC): Madrid, 2011.

Navarro, Vicenç. *El subdesarrollo social de España. Causas y Consecuencias*. Barcelona: Anagrama, 2006.

NBP <<http://www.nbp.pro.br/index.php>> [web] (Consultado el 28 de agosto de 2013).

No es crisis, es crónico. Fanzine. Madrid: Facultad de Bellas Artes, UCM (2011) <http://bellasartes.ucm.es/data/cont/media/www/pag-10355/Ext.11_noes_crisis.pdf> [texto] (Consultado el 28 de julio de 2013).

Oliver, Kelly. *Witnessing: Beyond Recognition*, Minneapolis: University of Minnesota Press. 2001.

Panera Cuevas, Francisco Javier. *Merry melodies*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de cultura, 2010.

Pardo, José Luis. *La Banalidad*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Pieza para orgía y fábrica (2006) <<http://vimeo.com/album/3239796>> [video] (contraseña: viajar).

Pisano, Falke.

Figures of Speech. Zurich: JRP Ringier 2010.

“A Sculpture turning into a Conversation”, folleto. Reimpreso en “Excerpt from the manuscript A Sculpture turning into a Conversation [2006]”, en

Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo, Catálogo de exposición del Museu d' Arte Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona: ed. Sabine Breitwieser, 2009.

“Pobreza en Estados Unidos” *Wikipedia* <http://es.wikipedia.org/wiki/Pobreza_en_Estados_Unidos> (texto).

Pollock, Griselda. *Looking back to the future: Essays on Art, Life and Death*. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.

Prada, Juan Martín. “Economías de la Afectividad” (2006), <<http://mapadehomemade.blogspot.com.es/2008/08/economias-afectivas.html>> [texto].

Precarias a la Deriva,

“Adrift through the circuits of feminized precarious work” en *EIPCP 4* (2004) <<http://eipcp.net/transversal/0704/precarias1/en>> [texto] (15 de julio de 2013)

A la Deriva: Por los Circuitos de la Precariedad Femenina. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

Probyn, Elspeth. *Creating Value: The Humanities and Public Engagement*. Canberra: Australian Academy of Humanities, 2006.

Quijano, Anibal. “Colonialidad del poder: Globalización y Democracia”, (2001) <<http://www.rrojasdatabank.info/pfpc/quijan02.pdf>> [texto] (Consultado 28 de julio de 2013).

Ramírez, Juan Antonio. “El arte no es el capital. Arte y economía” en Ramírez, Juan Antonio. *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra. 2010.

Raunig, Gerald.

“Modificar la gramática: los trabajos de Paolo Virno sobre el virtuosismo y el éxodo” en *EIPCP* (2008)
<http://transform.eipcp.net/correspondence/modifying_thegrammar?lid=1204586592#redir> [texto] (Consultado el 8 de julio de 2013).

Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social.
Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

Re-projecting London <<http://www.theshowroom.org/participation.html?id=1679,1681>> [web]

Re-projecting Utrecht <<http://new.cascoprojects.org/re-projecting-utrecht>> [web].

Riegl, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: La balsa de Medusa, 1992.
(publicado originalmente como *Spätrömiches Kunstindistrie* en 1927)

Rivière, Joan. “Womanliness as a masquerade”, *International Journal of Psycho - Analysis* 10 (1929).

Rolnik, Suely.

“Geopolítica del Ruffán” en *Ramona Revista de Artes Visuales*, 67 (2006).
<www.ramona.org.ar/files/r67.pdf> [texto] (Consultado el 13 de julio 2013).

“Lygia Clark e o híbrido arte/clínica”, *Percursos-Revista de Psiqueanálise* 8 (16) (1996).

“¿El arte cura?”, en *Quaderns portatils 2*. Barcelona: Macba, 2001.

Romero, Mary. *Maid in the U.S.A.* London; Routledge, 1992.

Rottmann, André. “Object lessons: Falke Pisano’s diagrams of aesthetic experience.” en *Extra City Kunsthal Antwerpen* 3 (2011)
<http://www.extracity.org/img/project_texts/EXT_Pisano_EN_web.pdf> [texto]
(Consultado el 3 de septiembre de 2013).

Rousseau, Jean-Jacques. *El contrato Social*. Madrid: Taurus, 2012.

Roussel, Raymond. *Impresiones de África*. Madrid: Siruela, 1990.

Rowbotham, Sheila. "Sacudiendo la memoria: recordemos Nightcleaners" en *Plan Rosebud, sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*. Maria Ruido (ed.). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CGAC, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2008.

Sanmartin, Olga R. "Cada día se suicidan ocho personas en España". *El Mundo*, 27 de febrero de 2013. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/02/27/espana/1361964219.html>> [texto] (Consultado 23 de julio de 2014).

Senett, Richard.

El declive del hombre público. Península: Barcelona, 2002.

La corrosión del carácter. Anagrama: Madrid, 2000.

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge, 1996.

Sloterdijk, Peter. *Crítica a la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2011.

Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: a Phenomenology of film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Spinoza, Baruch. *Ética*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

Standing, Guy. *The precariat, the new dangerous class*. Londres-New York: Bloomsbury Academic, 2011.

Steyerl, Hito. "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto." *EIPCP* 01 (2010) <<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>> [web] (Consultado el 16 de Marzo de 2008).

Subtramas <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es>> [web]. (Consultado el 8 de agosto de 2013).

Tatlić, Šefik Šeki. "The Truth Machine: The Relationship between Life and Sovereign Power" en: *Integration Impossible? The politics of Migration in the Art Work of Tanja Ostojić*, Marina Gržinić y Tanja Ostojić (editoras) Berlin: Argobooks, 2009.

The Aryan Nations <<http://wmv.nidUnk.com/~aryanvic / MDEX-E.html>> [web] (Consultado el 4 de enero de 2002).

The Raspberry Reich. The revolution is my boyfriend. Dir: Bruce La Bruce. Int: Sussane Sachsse, Andreas Rupecht y Daniel Batscher. Pecadillo Pictures, 2004. DVD.

Toma la plaza <<http://tomalaplaza.net/>> [web] (Consultada el 26 de julio de 2013).

Tomkins, Silvan S. *Affect Imagery Consciousness: Volume I, The Positive Affects*. Londres: Tavistock, 1962.

Trebay, Guy. "Sex, Art and Videotape." *The New York Times* (13 de Junio de 2004)

Vega Solís, Cristina. *Culturas del cuidado en transición*. Barcelona: UOC (Universitat Oberta de Catalunya), 2009.

Villaplana Ruiz, Virginia "Tecnologías Creativas, Comunicación Social y Expresión de subjetividades de género en el contexto de la cárcel. Diálogos narrados en Diarios de Sueños Intermitentes", en Raquel (Lucas) Platero (editora) *Intersecciones. Cuerpos y Sexualidades en la Encrucijada*. Madrid: Edicions Bellaterra, 2014.

Virno, Paolo.

Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

The Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life. New York: Semiotexte, 2004, 52 y siguientes.

Virtuosismo y Revolución. La acción política en la era del desencanto. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003 <www.nodo50.org/ts/editorial/virtuosismo%20y%20revolucion.pdf> [texto] (Consultado el 20 de julio de 2013).

Von Hantelmann, Dorothea; "Notes on the Exhibition", *Series: dOCUMENTA (13): 100 Notizen - 100 Gedanken*. Kassel: Hatje Cantz, 2012.

VV.AA. *Affective Turn: Theorizing the Social*. Patricia Ticine (editora). Durham, Estados Unidos: Clough Duke Univ Pr, 2007.

VV.AA. *Beyond Biopolitics: Essays on the Governance of Life and Death*. Ticineto Clough, Patricia y Craig Willse, (Editores). Durham: Duke University Press, 2011.

VV.AA. *Félix González-Torres*. Cantz, Berlín: Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1995.

VV.AA. *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*. Ehrenreich, Barbara y Arlie Russell Hochschild (editores). New York: Henry Holt and Company, 2004.

VV.AA. *MUSAC Volumen 2*. León: MUSAC y Junta de Castilla y León, 2007.

VV.AA. *Playgrounds. Reinventar la plaza*. Madrid: Siruela, MNCARS, 2014.

VV.AA. *Premios creación artística de la Comunidad de Madrid 2003-08*. Madrid: Consejería de cultura y turismo, 2008.

VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

VV.AA. *Un saber realmente útil*. Madrid: MNCARS, 2014

VV.AA. *Working together: Notes on Britishfilm collectives in the 1970s*, Bauer, Petra y Dan Kidner (Editores), Londres: Focal Point Gallery, 2013.

Weibel, Peter. *Kontext Kunst*. Köln: DuMont Verlag, 1994.

White, Ian. "One Script for 9 Scripts from a Nation at War" en *Afterall Online Journal* 18 (2008) <<http://www.afterall.org/journal/issue.18/one.script.9.scripts.nation.war>> [texto].

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Young, Iris Marion.

"Impartiality and the Civic Public: Some Implications of Feminist Critiques of Moral and Political Theory". *Praxis International*, 5.4, (1986), reeditado en *Feminism as Critique*. Ed. Cornell, Drucilla y Seyla Benhabib. Valencia: Alfons El Magnamin, 1990.

La Justicia y la política de la diferencia. Madrid: Cátedra, 2000.

Zizek, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal, 2011.